CARMEN STOIANOV PETRU STOIANOV

ISTORIA MUZICII ROMÂNEŞTI

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale
Stoianov, Carmen; Stoianov, Petru
***Istoria muzicii româneşti / Carmen Stoianov, Petru Stoianov* -**
Bucureşti: Editura Fundației *România de Mâine*, 2005.
152 p., 20,5 cm.
Bibliogr.
ISBN-973-725-292-6

78(498)(091)

Redactor: Constantin FLOREA
Tehnoredactor: Mihaela STOICOVICI
Coperta: Stan BARON

Bun de tipar: 10.06.2005; Coli tipar: 9,5
Format: 16/61×86

Editura şi Tipografia Fundației *România de Mâine*
Splaiul Independenței nr.313, Bucureşti, s. 6, O. P. 83
Tel./Fax: 316.97.90; www.spiruharet.ro
e-mail: contact@edituraromaniademaine.ro

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*
FACULTATEA DE MUZICĂ

Prof. univ. dr. CARMEN STOIANOV
Prof. univ. dr. PETRU STOIANOV

ISTORIA MUZICII ROMÂNEŞTI

I. Note pentru o privire istorică
II. Note din perspectiva abordării folclorului

EDITURA FUNDAŢIEI *ROMÂNIA DE MÂINE*
Bucureşti, 2005

CUPRINS

INTRODUCERE

Arta muzicală a spațiului carpato-dunăreano-pontic s-a afirmat încă din vechime prin originalitatea ei, expresie a filosofiei locuitorilor acestor ținuturi, însoțindu-le existența în perioadele liniștite sau învolburate ale vieții, oglindindu-le aspirațiile, traducând în fapt artistic gânduri, mesaje, în acord cu etosul folcloric.

Cunoaşterea datelor esențiale ale istoriei muzicii noastre este de nepreţuit, deoarece ea sintetizează din perspectivă proprie existenţa multimilenară într-un climat artistic, iar studierea valorilor decantate în timp întregeşte orizontul cunoaşterii, constituind un mijloc eficient de formare şi cultivare a conştiinţei de neam.

Este dificil de cuprins într-un volum de mici dimensiuni amplul proces de cristalizare, afirmare şi definire impetuoasă a muzicii noastre, cu atât mai mult, cu cât ne aflăm în fața unui fenomen în permanentă schimbare, cu orizont din ce în ce mai larg. Frapează bogăția datelor privind originalitatea ei, unitatea structurală seducătoare în diversitate a muzicii româneşti, dăltuite la confluența marilor izvoare din care i s-a alimentat şi i se alimentează continuu cursul maiestuos prin veacuri: stratul folcloric, cel al muzicii de cult pe diversele coordonate şi paliere în funcție de tipurile ritualice, curentul oriental şi matca muzicii europene sau – începând cu secolul XX – extraeuropene. Această originală osmoză, clădită în timp în funcție de datul istoric, dar şi de conexiunile inerente interartistice a dat, mereu, valori perene ce au imprimat fizionomia specifică unui generos orizont artistic general cu dominantă muzicală, în care se detaşează galerii de creatori, de interpreți, de comentatori, de organizatori, dar şi de dăruiți promotori ai învățământului muzical românesc.

Studiul istoriei muzicii româneşti s-a făcut în trecut de către cercetători ai fenomenului: Mihail Gr. Posluşnicu, Th. Burada, Constantin Brăiloiu, G. Breazul, Zeno Vancea, cărora le-au continuat lucrarea R. Ghircoiaşiu, Ghe. Ciobanu, Vasile Tomescu, George Pascu, Bujor Dânşoreanu ş.a. De mare ajutor în acest demers este monumentala lucrare *Hronicul Muzicii Româneşti* de Octavian Lazăr Cosma, în

care se realizează un tablou convingător şi complex al vieții muzicale în teritoriile locuite din cele mai vechi timpuri de români; dincolo de aspectele componistice sau interpretative, sunt luate în discuție şi analizate fenomenul viu al circulației valorilor, al educației muzicale, ca şi conexiunile cu arta muzicologică exercitată inclusiv de scriitori. Sunt aduse în lumină şi descifrate vechi documente, sunt analizate partituri de referință din care se desprind liniile directoare ale unei culturi ce a dat şi a primit influențe, înregistrând un parcurs continuu ascendent, explicând plenara înflorire şi recunoaştere din zilele noastre.

Principalele izvoare ale istoriei culturii muzicale româneşti sunt izvoare scrise şi izvoare nescrise, multe aparținând şi altor direcții de cercetare:

– arheologia – prin situri cu locuri speciale destinate practicării muzicii, instrumente, pseudoinstrumente, materiale sau unelte pentru confecționarea acestora, arme;

– epigrafia – inscripții cu date despre creatori, interpreți, manifestări, concursuri;

– documente scrise – manuscrise (inclusiv cronici), scrieri pe diverse suporturi, inclusiv pergamente;

– documente nescrise – texte intrate în circuit oral în folclorul literar sau cel muzical: legende, balade, povestiri;

– diplomatica – studiul scrisorilor şi al documentelor diplomatice;

– etnografia – studiul obiceiurilor populare;

– memorialistica – scrieri ale unor călători, oameni de cultură, corespondența acestora, alte documente;

– presa, cărțile cu referiri la tipuri de muzică şi muzicieni, studii muzicologice şi etnografice, partituri, înregistrări audio, video.

Examinarea principalelor direcții în care arta muzicală românească a evoluat are în vedere atât magistralele majore ale dezvoltării artei europene şi mondiale, cât şi – mai ales – cele ale culturii româneşti în întregul ei, cultură aflată la confluența cu matca general europeană.

I. NOTE PENTRU O PRIVIRE ISTORICĂ

MUZICA ÎN PERIOADA STRĂVECHE ŞI VECHE. ARTA TRACO – DACILOR

Dată fiind vechimea acestui strat de cultură, este aproape imposibil de recompus tabloul exact al existenţei muzicale pe teritoriile locuite astăzi de români; reconstituirea elementelor de artă şi practică muzicală are încă limite şi hiatusuri, dar există, totuşi, o viziune de ansamblu realizabilă prin metoda comparaţiei, a deducţiei, a confluenţelor diverselor tipuri de cultură din teritoriul european, cu raportări la viaţa materială şi spirituală a populaţiilor ce au locuit acest pământ.

În lupta lor contra adversităţilor naturii, pentru asigurarea convieţuirii în comun şi a primelor organizări de tip statal, cu împărţirea societăţii în stratificări de ordin social, se poate citi ceva despre evoluţia generală, cu dese raportări la formele culturii spirituale: ornamentarea veşmintelor, a uneltelor, armelor sau a obiectelor utilitare ori de podoabă, desenele sau sculpturile în diverse materiale exprimă atât simţul de observaţie, cât şi nevoia de exprimare artistică, pusă în slujba scopurilor pur estetice sau a practicilor şi credinţelor magice, din rândul acestora din urmă un rol central având-l formele variate ale ritului fecundităţii, divinizarea soarelui, a lunii sau a elementelor naturii înconjurătoare, îmbunarea acestora, transformarea lor în aliaţi ai omului.

Primele instrumente au avut ca model imitarea vocii umane, a strigătului sau intonaţiilor vorbirii, însoţite fiind de gest. Existau, aşadar:

– instrumente ideofone – pietre, beţe, imitarea acestora prin lovituri din palme sau cu palmele;

– instrumente membranofone – realizate prin întinderea unei piei de animal pe un trunchi de copac;

– instrumente aerofone – realizate din cornuri, oase de animal, trestie sau ramuri tinere;

– instrumente cu coarde – de tipul arcului de vânătoare;

– pseudoinstrumente – realizate ad-hoc din solzi de peşte, coajă de copac, frunză etc.

Practica muzicală se realiza prin sunete puţine – oligocordii – de tipul bi, tri sau tetracordiilor, păstrate şi astăzi în practica noastră folclorică, bază a sistemelor modale prepentatonice. Odată cu lărgirea realităţii sonore, cu conştientizarea emisiei sonore, cu nevoia de

exprimare a unui sentiment sau a unei idei şi perfecţionarea instrumentelor ce însoţeau vocea în diferite manifestări muzicale, odată cu necesitatea diferenţierii din punct de vedere sonor a acestora, se diversifică şi scările sonore, mersurile melodice, amprenta ritmică.

Străvechile straturi ale culturii din ţinuturile noastre pun în evidenţă forme sincretice de manifestare artistică în care muzicii îi revine un rol important fie că este vorba despre ritualuri sau ceremonii la intersecţia ritului cu viaţa comunităţii, fie că este vorba despre manifestări spontane, afective.

De regulă, asemenea practicilor puse în evidenţă la alte popoare, în cazul practicilor magice, muzica intervenea în momente şi cu sensuri bine definite, în strânsă legătură cu gestul, cuvântul, culoarea, forma sau tipul materialelor utilizate în costumaţie ori în cadrul în care se săvârşea respectivul rit. Cultura pelasgilor sau a ilirilor avea forme avansate de exprimare, straturile acestora suprapunându-se sau interferând cu cele ale populaţiilor învecinate, cu care aceştia au venit în contact.

Cu toate că nu există dovezi concrete în acest sens, se pot lansa o serie de supoziţii:

– fiecare rit avea un sunet aparte în funcţie de zeitatea căreia i se adresa;

– participarea era activă, fie la nivelul întregii comunităţii, fie pe vârste sau sexe, în funcţie de prilej;

– scările modale aveau un număr redus de trepte, la graniţa graiului cu cântarea sau cu imitarea naturii, de multe ori cu funcţie de semnal sonor;

– în utilizarea timbrului instrumental se valorificau proprietăţile timbrale ale vibraţiei sonore;

– la nivelul colectivităţii, cântecul era utilizat şi receptat ca simbol al identităţii punctelor de vedere, acţionând ca puternic stimulent al moralului, al voinţei, al acţiunii.

Geto-dacii sunt menţionaţi în izvoarele istorice ca fiind acea ramură a triburilor trace de la nord de Dunăre care populau fie zonele de câmpie din sud-estul Carpaţilor (geţii, secolul VI î.e.n.), fie cele intracarpatice (dacii, secolul III î.e.n.). Unificate de Burebista în secolul I î.e.n., aceste triburi se aflau într-un înalt stadiu cultural, cunoscând scrisul (pe care se pare că îl utilizau în scopuri sacre), practicând arta ornamentării ceramicii, baterea monezilor şi operând un larg schimb de valori, inclusiv culturale cu vecinii lor, mai ales sciţii, agatârşii, celţii sau lumea elenă din cetăţile Pontului Euxin.

Izvoarele istorice pun în lumină o serie de trăsături ale artei tracilor, neam ce include şi pe geto-daci; de aceea, componentele estetice ale

muzicii dace vor fi apropiate de cele ale muzicii trace, aşa cum transpar ele din documentele păstrate.

Funcțiile muzicii erau:

– cognitivă – intervenind la toate nivelele educației sau instrucției[1];

– formativă – purificarea spirituală, modelarea şi întărirea caracterului;

– socială – menținând vie legătura dintre individ şi comunitatea căreia îi aparține, mai ales în momentele decisive ale ciclului vieții (naştere, moarte, apropiere de zei);

– limbaj universal – soliile de pace erau însoțite de chitare[2] şi de cântec vocal.[3]

Muzicii îi revenea un rol de primă importanță mai ales în practicile magice, deoarece exista credința că doar cântecul poate purta mesajul cuvântului până la zei, captându-le bunăvoința sau înduplecându-i; de aceea, muzica vocală, în special, se afla la loc de cinste, cu atât mai mult, cu cât putea fi practicată de oricine.

Un rol aparte revenea muzicii instrumentale, iar la acest capitol se cere consemnat faptul că mitul lui Orfeu, legat de construcția lirei trace şi de arta divină a acestuia, vorbeşte despre forța deosebită pe care muzica o avea asupra întregii lumi vii[4]. Numele lui Orfeu, Musaios, Thamiris, ca şi Eumolp vin la noi din larga sferă a culturii trace, menționate de surse elene. Se considera că aceşti traci, deosebit de înzestrați, au intrat în legendă. Mai mult chiar, unele izvoare vorbesc în mod desluşit despre originea muzicii vocale, pe care o consideră în legătură directă cu civilizația tracilor, care ar fi stat la baza celei greceşti; în acest sens, geograful Strabo afirma că „muzica, după melodie, după ritm, după instrumente muzicale este tracică... şi asiatică”. Apreciată ca „barbară” sau „primitivă”, raportat la unele gusturi muzicale ale anticilor sau la accepțiunea termenului de „barbar”, muzica tracilor

---

[1] Muzica se înscrie organic în momentele învățării, pentru a uşura procesul memorării; despre agatârşi, vecinii dacilor din Podişul transilvan, se ştie că „verifică legile şi le cântă spre a le ține bine minte”, (Pârvan, V., *Getica*, Cultura Națională, Bucureşti, 1926, p. 167).

[2] Teopomp, în *Istorii* (cartea XLVI): „Geții cântă din citarele pe care le aduc cu ei, când se găsesc într-o solie”.

[3] Jordanes – de la care aflăm că rugăciunile erau cântate şi că, pentru a capta bunăvoința, geții se îmbrăcau în alb în momentul cântării.

[4] Ghircoiaşiu, Romeo, *Contribuții la istoria muzicii româneşti,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1963, p. 20.

avea caracteristici nete, ce o diferențiau de alte culturi muzicale, fiind – după mărturia lui Aristide Quintilianus – viguroasă prin sistemele ritmice utilizate sau prin sunetul strident al instrumentelor însoțite de strigăte.

Aceleaşi surse vorbesc şi despre efectul terapeutic şi psihologic al muzicii, ca şi despre repertoriul specific al actului taumaturgic[5], practicat în vechime. O culoare aparte a culturii muzicale pe aceste teritorii este dată de existența – în secolul VII înaintea erei noastre – a cetăților greceşti, în care se practica o cultură de tip elenistic, ale cărei influențe se vor face simțite şi în regiunile limitrofe, în aria culturală geto-dacă.

De altfel, sunetul diverselor rituri, ceremonii, spectacole, invocări războinice, mulțumiri pentru victoria în luptă sau practici magice însoțite de muzică şi dans, diferențiat în funcție de ocazie, zeu venerat sau rezultatul scontat al implorării forțelor naturii, stă mărturie pentru o cultură muzicală avansată, în acord cu stadiul civilizației materiale şi spirituale a acestor meleaguri, aflată pe orbita unor influențe interculturale şi interartistice de mare impact în lumea veche şi străveche.

MUZICA ÎN DACIA ROMANĂ

Ca o caracteristică esențială a muzicii în Dacia romană, menționăm tracerea ponderii în direcția cântării instrumentale, mai ales în cadrul ceremoniilor oficiale sau al manifestărilor teatrale din amfiteatre, unde apar inclusiv luptele cu gladiatori sau cu animale; în acest fel, civilizația de tip elenistic este înlocuită cu cea de tip romanic, inclusiv formele de teatru grecesc cu manifestațiile tipic romane din amfiteatre. Deoarece zeul central al armatei este Marte Ultor, lui i se închină o serie de genuri specifice, între care îşi au locul atât cântările de slavă, de venerare, cât şi cele de ajutor, de sprijin în bătălie sau cele de celebrare a victoriei.

Se mențin – din practica artistică a geto-dacilor – serbările populare, legate îndeobşte de muncile agricole şi având loc departe de cetăți, în spații în care nu a pătruns elementul civilizator de tip roman: semănatul sau culesul recoltelor, inclusiv al viței de vie, cultul lui Zamolxe, serbările feminine pe malul apelor sau în păduri, procesiunile.

Cântecul eroic îşi menține funcția şi caracterul de proslăvire a faptelor de vitejie; o formă specială o constituie *peanul*, cântec ostăşesc

---

[5] Platon, în dialogul *Charmide,* menționează un vraci trac, discipol al lui Zamolxe, de la care a învățat o epodă ce avea puterea de a conferi nemurirea.

ce însoțea lupta sau victoria. *Epoda* îşi păstrează caracterul magic, vindecător, fiind caracterizată printr-un repetitiv evident, incantatoriu. *Cântecele funebre* – bocetele – făceau loc, în cazul morții unor persoane importante, cântecelor intonate în acompaniament de flaut, fluier sau tulnic: aşa-numitele *torelli*, cu largi pasaje recitative permițând recitarea textului în care erau redate momente semnificative din viața celui plecat dintre ai săi.

Informații cu privire la practica muzicii ne transmit şi textele poetice ale lui Ovidiu – *Tristia, IV, elegia X, verset 25 „Cântă-ncoifat pe-al său nai ce-i lipit cu răşină”* (referire la muzica păstorească) sau *Metamorfozele IV „strigăt de tineri.../voci de femei şi tobe bătute cu palma,/ scobite 30 bronzuri şi fluier din sânger/ în multele-i găuri răsună”* (sărbătoarea recoltei). Li se adaugă o serie de forme specifice muzicii instrumentale, despre care aflăm din inscripții, gravuri cu muzicanți romani din legiunile romane (cu trompete, corni şi flaut dublu).

Floralia, sărbătoarea florilor din mijlocul primăverii, se va transforma în *Rozalia* – sărbătoare a trandafirilor –, prilej de aducere aminte a tuturor celor care nu mai sunt din fiecare familie, cu serbări câmpeneşti şi ospețe în aer liber, unde se dansa în sunetul instrumentelor de suflat; *Calendele* marchează prin jocuri şi cântece solstițiul de iarnă şi renaşterea soarelui etc.

ETNOGENEZA MUZICII ROMÂNEŞTI

Aflată în continue raporturi cu celelalte mari culturi muzicale ale antichității, în special cu antichitatea elenă şi cu cea romană, iar prin extensie, cu diverse iradieri provenite din culturile acelor popoare din care proveneau diverşii reprezentanți ai ocupației romane – soldați, veterani, oficiali pe linie de armată sau administrație etc. – la care se adaugă negustorii sau alte categorii din zona meseriilor de mare căutare pe teritoriul vechii Dacii, muzica acestor pământuri va suferi influențe, mutații şi sinteze din care a rezultat un profil specific.

Retragerea aureliană afectează mai cu seamă centrele urbane, cu toate că în acestea se vor mai păstra manifestări teatrale restrânse la nivelul unor comunități din ce în ce mai reduse numeric sau concursuri de interpretare devenite deja tradiționale; pe de altă parte, păstorii şi agricultorii continuă practicarea artei lor muzicale străvechi, în care axa fondului autohton traco-daco-get devine temei al procesului de etnogeneză, iar oralitatea domină, cu întregul ei cortegiu de consecințe.

Scările muzicale, structurile melodice, metrice sau ritmice, ca şi tipurile de formule iniţiale, mediane sau cadenţiale vor suferi veritabile mutaţii în funcţie de necesitatea exprimării pe **coordonatele vocalului** – în care muzica se va conjuga cu cuvântul, deci cu topica şi rigorile limbii (la rândul ei, în plin proces de cristalizare prin complexe osmoze lexicale şi gramaticale ale elementelor traco-dace, latine, slave, ale graiurilor populaţiilor vecine stabile sau conjuncturale, ale celor ce marchează trecerea pe aceste teritorii) – sau ale **instrumentalului**.

Procesul acesta va dura din secolul IV până în secolul X, manifestându-se atât la nivel muzical propriu-zis, cât şi în zona întrepătrunderilor muzical-poetice; după această dată, va continua mult diminuat, exercitându-se mai cu seamă în direcţia „românirii" cântărilor bisericeşti, în cea a necesarului dialog cu culturile popoarelor vecine sau apropiate vremelnic – muzica germană, ungară, turcă, rusă, poloneză, greacă etc. –, împrumutând de la acestea forme proprii de exprimare adaptate spiritualităţii noastre, sau a „acordării" elementului autohton deja cristalizat la rigorile formale ale artei muzicale în definirile ei specifice diverselor genuri. Aceste influenţe multiple „care au acţionat asupra muzicii noastre au avut darul să-i lărgească cadrele sonore, să-i amplifice potenţialul, fără să-i altereze cu nimic expresia străveche" – apreciază Octavian Lazăr Cosma,[6] care conchide: „Acesta este un argument de primă însemnătate în susţinerea tezei că muzica românească dispune de o individualitate stilistică viguroasă şi originală, capabilă să asimileze, să se îmbogăţească din contactul cu alte muzici, dar nicidecum să se dezintegreze".

Elementele etnogenezei muzicii româneşti sunt:

1) *fondul sonor autohton*, definit prin originala osmoză a straturilor sale caracterizate prin mutaţii şi interferenţe continue pe paliere conjugate spaţio-temporal, aflate sub incidenţa factorilor istorici şi a celor sociali determinanţi în diversele tipuri de societate ce s-au succedat de-a lungul secolelor;

2) *structura limbii române*,[7] cu impact asupra muzicii vocale mai ales prin sistemul de versificaţie, prin neregularitatea accentelor (ceea ce poate implica soluţii şi variante diverse de tratare muzicală), prin bipolaritatea

---

[6] Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul Muzicii Româneşti*, vol. I, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973, p. 48.

[7] Procesul de glotogeneză (emiterea sunetelor vocale) îl însoţeşte, în mod obligatoriu, pe cel de etnogeneză (Ivănescu, G., *Istoria limbii române*, Editura Junimea, Iaşi, 1980, p. 12).

tipurilor metrice[8], prin sistemul rimelor interioare ce pot induce mobilitatea structurii metrice iniţiale şi extrapolarea principiului variaţiei;

3) *factorul psihologic*, ce reflectă felul de a fi al poporului nostru (robusteţea expresiei muzicale, sobrietatea acesteia, nota de meditativ, de dor sau de încredere, expresia reţinută, laconică uneori), ca şi stările sufleteşti (bucurie, exuberanţă, tristeţe, jale);

4*) modul de viaţă*, în care se reflectă principalele ocupaţii, structura pe vârste sau sexe a populaţiei, tipul de organizare socială, mediul social-economic, condiţiile de ordin geografic sau istoric, fiecare cu repertoriul specific şi cu modalităţile de cântare vocală, instrumentală sau vocal-instrumentală, multe din ele cu caracter utilitar sau oglindind un calendar *sui generis*, rezultat din conjugarea vieţii colectivităţii cu cea a individului.

Rezultă o mare diversitate de „graiuri muzicale”, definite prin structuri sonore, articulări formale, prin apelul la timbrul vocal sau instrumental, prin stil diferenţiat, manieră de interpretare, adresabilitate, mesaj. Legea ce a guvernat devenirea muzicii româneşti, dincolo de toate aceste aspecte, rămâne variaţia continuă, aplicată unor scheme iniţial fixe, intrate în şi păstrate de memoria colectivităţii; doar pe această bază se poate construi în temeiul oralităţii, căci, aşa cum aprecia Constantin Brăiloiu, „pentru a dura în amintire, muzica populară trebuie să utilizeze scheme inflexibile. Dar pentru a rămâne o «artă a tuturor», ea trebuie să permită adaptarea acestor scheme, forţamente sumare, la infinitatea temperamentelor individuale; este variaţia pe care scrisul o anihilează. Variaţia ne face să înţelegem, pe de altă parte, prin ce procedee îşi realizează muzica populară marile sale efecte, cu mijloace relativ reduse”.[9]

Se impune subliniat, însă, faptul că nu ne-au parvenit izvoare scrise, mărturii pertinente privind însuşi corpul cântării; în lipsa documentelor muzicale propriu-zise, este extrem de dificil de stabilit arhetipul cântării. Dar, pentru că limba muzicală a unui popor este cea în care i se revarsă dorurile, năzuinţele şi aspiraţiile, în care se imprimă pecetea dialectală cu aceeaşi pregnanţă cu care acestea se exprimă şi în limbajul plastic sau arhitectural, şi în portul popular, dar mai cu seamă în limba

[8] Monometrice: octosilabicul, hexasilabicul, tetrasilabicul, evidenţiind alternanţa relativ liberă a formelor catalectice cu cele acatalectice şi eterometrice (Ciobanu, Gheorghe, *Aportul structurii dintre vers şi melodie în cântecul popular românesc,* manuscris, Bibl. U.C.M.R., Bucureşti, 1962).

[9] Brăiloiu, C., *Folclorul muzical*, în *Opere*, vol. II, traducere şi prefaţă de E. Comişel, Editura Muzicală, Bucureşti, 1969, p. 127.

vorbită, se poate presupune că filiaţia tipurilor de limbaje s-a înscris pe aceeaşi matcă a etnogenezei poporului şi a limbii române. Continuând supoziţia pe această linie, se poate aprecia rolul jucat de prefacerile continue ale limbii în definirea profilului cântării vocale, între acestea existând o intercondiţionare fără fisuri. În acelaşi timp însă, dată fiind unitatea limbii noastre muzicale, păstrată de straturile cele mai adânci ale fondului folcloric, adică existenţa unor caracteristici fundamentale comune atât la nivelul muzicii vocale, cât şi la cel al muzicii instrumentale (care în mod logic nu a trebuit să se modeleze versului, ci a vehiculat un tip de limbaj universal valabil), rezultă că în procesualitatea etnogenezei noastre muzicale se poate afirma supremaţia elementului autohton străvechi, deci a acelui element care în mod sigur a prevalat în cazul cântării instrumentale. Cum limba geţilor şi cea a dacilor aveau un caracter latin[10], fie acesta şi de tip „barbar latin”, distanţa între limba lui Ovidiu şi cea a populaţiei autohtone, în care acesta a şi scris un opuscul, nu marchează graniţe severe, fapt constatat inclusiv de Horaţiu. Aşadar, un fond pelasg, difuz latin, o limbă cu influenţe inclusiv sarmatice, devine bază pentru implantul lexical şi structura gramaticală elaborată a limbii latine, cu întreaga aureolă a cultivării sale, inclusiv prin scris[11].

Caracteristicile fundamentale ale limbii noastre muzicale, plămădită la confluenţa unor spaţii de cultură semnificative ca importanţă, ale căror elemente s-au contopit într-o osmoză superioară, rămân:

– cantabilitatea, indusă de text, pe de o parte, dar şi de oralitate, mai precis de funcţia mnemotehnică, pe de altă parte;

– existenţa unei celule muzicale (*initium*), în a cărei bază se edifică fie formule melodice cu rol secund sau terţ, fie un lanţ de augmentări sau diminuări succesive ale structurii embrionare iniţiale, dezvoltate pe temeiul variaţiei;

– bogăţia melodică, evidenţiată prin procedeul ornamentării în principal a ductului reliefat în melodic, caracteristică evidenţiată şi în

---

[10] Densuşianu, Nicolae, *Dacia preistorică*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1986, p. 677.

[11] Supoziţii susţinute de dovezi privind cunoaşterea scrisului de către populaţia autohtonă geto-dacă sunt din ce în ce mai numeroase; cu toate acestea, ele se referă în principal la notaţii cu caracter sacru, descifrate parţial, prin care se pot observa surprinzătoare înrudiri cu scrieri arhaice din culturile orientale – vezi inscripţiile de pe pereţii peşterii Gura Chindiei (jud. Caraş-Severin), cele de pe „madonele” antropomorfe de la Gârla Mare (menţionate de D. Berciu, *Arheologia preistorică a Olteniei,* 1939, şi descifrate de Viorica Mihai), cele de pe tăbliţele de la Tărtăria (colina Turdaş, jud. Cluj)etc.

expresia plastică, în care se menţin reprezentări ale unor elemente străvechi, inclusiv din simbolurile civilizaţiei pelasgilor;

– prevalenţa scărilor cu număr redus de trepte, în aspect diatonic;

– direcţionarea preferenţial descendentă;

– logică formală riguroasă;

– exprimări melodico-ritmice laconice, cu profil pregnant, uşor de reţinut, în dispuneri simetrice în care repetiţia sau minima variaţie joacă un rol central;

– varietatea de procedee în plan melodic, ritmic, metric, modal, agogic, nuanţe, culoare timbrală, inclusiv alternanţa timbrului vocal cu cel instrumental;

– edificarea unor profiluri cvasistabile pentru formulele iniţiale, mediane sau finale, formule definitorii pentru un anume repertoriu sau tip de cântare[12].

REPERE ALE MUZICII CREŞTINE

Faza dinaintea oficializării creştinismului în Imperiul roman[13] pare a coincide – în Dacia – cu începutul secolului II, respectiv cu pătrunderea legiunilor romane, prin adepţii noii religii, dar, foarte probabil, şi prin cei care căutau să scape de prigoana anticreştină, refugiindu-se în provinciile mărginaşe ale Imperiului. Dincolo de sursele contradictorii privind pătrunderea şi adoptarea de către locuitorii acestor ţinuturi a formelor de creştinism timpuriu, misionarii creştini sunt consemnaţi de scrierile patristice; apostolul Andrei şi-a exercitat misiunea pe teritoriul Dobrogei de astăzi.

Provenienţa orientală a noii religii, cu cortegiul cântărilor specifice, deduse din surse iudaice,[14] îmbinate cu sugestii elene şi muzica specifică orizontului nostru spiritual în aria cântărilor cultice diferite de riturile pământene s-a calchiat fondului latin al terminologiei: *angellus* – înger, *sanctus* – sfânt, *basilica* – biserică, *rogatio* – rugă etc.

---

[12] Vezi Comişel, Emilia, *Folclor muzical*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967; Oprea, Gheorghe, *Folclor muzical*, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, Bucureşti, 2000; Oprea Gheorghe, *Studii de etnomuzicologie, vol.* I, II, Editura Almarom, Râmnicu Vâlcea, 1998, 2001.

[13] Prin Edictul de la Milan, în anul 313.

[14] Cf. Gastoue, Amedee, *Les Origines du Chant Romain,* Paris, 1907 şi *Arta gregoriană,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967; Idelsohn, A. Z., *Gesange der Babylonischen Jeden,* Jerusalim, 1922; Wellesz, Egon, *A History of Byzantine Music and Hymnography,* Oxford, 1961; Breazul, George, *Muzica primelor veacuri ale creştinismului*, ciclu de conferinţe radiofonice, Radio, Bucureşti, România.

Tiparele melodice, de extracție fie autohtonă – extrem de cunoscute masei de credincioşi şi prin aceasta unanim acceptate pentru a vehicula texte noi – fie orientală erau simple, uşor de reținut, de factură repetitivă, cu un număr redus de trepte. Melodiile cântecelor latine de cult au avut – tocmai datorită acestor calități – capacitatea de a depăşi granițele ritului, pătrunzând în alte sfere ale vieții sociale, influențând – la rândul lor – o parte a creației noastre folclorice, fapt ce explică şi corespondențele între muzica de cult din peninsula italică şi formele noastre străvechi de cântare, mai ales în zona colindelor. La rândul lor, cântările rituale în limba latină par a prezenta frapante asemănări sau conexiuni cu fondul arhaic, traco-daco-get de cântare şi chiar cu cel al pelasgilor, doar astfel putându-se explica adoptarea şi permanența acestora în ciuda unei vremelnice stăpâniri romane (cu puțin peste un secol şi jumătate, în condițiile în care primele decenii au impus un firesc fenomen de respingere din partea populației a oricărei influențe din partea cuceritorilor, cu atât mai mult în zona cultului ce venea să înlocuiască un fundament deja solid afirmat).

Cert este că, în paralel cu infiltrarea practicilor creştinismului timpuriu, existau practici ritualice străvechi, ca şi o serie de practici păgâne, cum ar fi riturile destinate zeităților romane, fiecare formă de cult cu muzică şi texte proprii, ca şi cu lăcaşuri de rugăciune de o arhitectonică sau expresie plastică diferențiată, fiecare cu adresabilitate clară către un anume segment de populație. Pentru a fi mai uşor acceptat de populațiile în rândul cărora s-a propagat şi extins, creştinismul a adoptat tehnica altoirii pe credințe mai vechi, credințe care în acest fel s-au perpetuat, cu alt nume sau cu un înțeles îmbogățit; este cazul sărbătorii renaşterii soarelui, căreia i se suprapun sărbătorile de Crăciun, *Floralia* care va deveni ziua de Florii, *Rozalia* – Rusalii etc.

După sfera de influență latină, creştinismul va propune un alt pol: cel al cântării bizantine, cântare ce se propagă sub stăpânirea lui Constantin cel Mare şi continuă cu forțe din ce în ce mai mari după anul 395, an ce marchează divizarea Imperiului roman în „cel de Apus" şi „cel de Răsărit"; adâncirea diferențelor în planul practicilor şi, implicit, al cântărilor cultice se va face sub domnia lui Justinian, când vechiul Constantinopole – acum Bizanț[15] – devine un important

[15] Construit pe locul anticului Byzantion de către Constantin cel Mare, al cărui nume l-a şi purtat, Constantinopole, oraşul lui Constantin, devenit capitală a Imperiului Roman de Răsărit sub numele oficial de Noua Romă, va fi cunoscut populației de la nord de Dunăre ca Țarigrad.

centru de cultură din care iradiază suma influențelor orientale, romane şi greceşti, cu certă prevalență a acestora din urmă.

Şi în plan lingvistic se înregistrează consecințe în acest larg interval temporal (secolele IV-X), cea mai importantă fiind, alături de pătrunderea unei terminologii specifice (*utrenie* – slujba de dimineață, *vecernie* – slujba de seară etc.), instituirea limbii slavone ca limbă de cult, mai ales după reforma lui Chiril şi Metodiu din sudul Dunării, înlocuind limba greacă; în paralel, slavona se impune şi ca limbă de cancelarie.

Cea mai proeminentă figură a cântării creştine pe teritoriul sud-est european este episcopul **Niceta de Remesiana** (336? 340? – 414), de formație latină, cu larg orizont cultural, teoretician şi creator (psalmist), căruia contemporanii îi laudă acțiunea de impunere a formelor muzicii creştine; mai mult, Niceta face operă de educație muzicală, atât în direcția şcolilor de cântare bisericească, cât şi în cea a publicului, mai ales a celui tânăr, participant activ la riturile de cântare din biserici. În scrierea sa teoretico-practică *De laudae et utilitate spiritualiam canticorum quae fiunt in ecclesia christiana,* intitulată şi *De psalmodiae bono*[16]*,* propune modalități de interpretare a psalmilor creați de el: muzica şi interpretarea ei trebuie să fie sobre, lipsite de artificii, să fie convingătoare, neostentative, capabile să unească glasul tuturor într-un unison armonios: „Noi trebuie să cântăm, să psalmodiem şi să lăudăm pe Dumnezeu mai mult cu sufletul decât cu glasul nostru. Să mă înțeleagă tinerii şi să ia aminte cei care au datoria de a cânta psalmi în biserică: trebuie să cântăm lui Dumnezeu cu inima, nu cu glasul. Să nu umblăm a îndulci gâtul şi larinxul cu băuturi dulci cum fac tragedienii pentru ca să se audă înflorituri şi cântece ca la teatru”.[17]Cu alte cuvinte, Niceta, admirator fără rezerve al regelui-cântăreț David, pe care îl numeşte *princeps cantorum*, impune o registrație aparte pentru zona cultului, pe care o diferențiază net de tradiția seculară, mai cu seamă de aspectele divertismentului în care pot apărea şi accente senzuale sau elemente exterioare prin care atât textul, cât şi muzica ce îl poartă pot fi profanate. De altfel, nu puține au fost cazurile în care însăşi prezența muzicii în lăcaşurile de cult a fost pusă sub semnul întrebării tocmai din cauza

---

[16] O posibilă traducere a titlului ar fi „despre psalmodierea corectă”, „despre corecta cântare a psalmilor”.

[17] Alexe, C. Ştefan, *Sfântul Niceta de Remesiana şi ecumenicitatea patristică*, în „Revista Institutelor teologice din Patriarhia Română”, Seria II, An XXI, nr. 7-8, Bucureşti, 1969, p. 552.

exceselor practicanților artei sonore, inclusiv în multe sinoade ecumenice; în cele din urmă, recunoscându-i-se rolul de apropiere a oamenilor între ei, precum şi acela de a favoriza aspirația către înaltele idealuri umane, i s-a legiferat locul.

Spațiul destinat de Niceta, în lucrarea *De psalmodiae bono*, practicii muzicale, respectiv tezaurului de cântări din care s-a păstrat doar suportul poetic, indică o multitudine de tipuri: imnuri, laude, psalmi, cântări, subtil diferențiate, la rândul lor, prin indicații precise, determinând sfera emoțională: *psalmus tristes, canticul triumphale, terrificum carmen, spiritualia cantica*; confruntate cu repertoriul creştin de circulație în spațiul spiritualității europene occidentale, acestea relevă o serie de alte fațete, ceea ce poate indica şi evidențierea unui specific aparte [18], propriu zonei sud-est europene de cântare. Cert este că prin Niceta se evidențiază existența unui spațiu comun cântării est şi vest-europene, cu formule melodice scurte, pregnante, cu sunete repetate, evoluând de regulă treptat, cu formule cadențiale recto-tono sau prin pas de secundă mare descendentă, totul încadrat unei tetracordii de tip major (sol – do), cu cadență pe sunetul al doilea (la) şi lunecări de subton (sol); caracteristicile sunt evidente cercetând imnul *Te Deum laudamus*, edificat pe un text în proză rimată şi ritmată, imn ce poartă rezonanțe arhaice şi a cărui paternitate îi este atribuită lui Niceta de către toți cunoscătorii şi cercetătorii operei sale. Mai mult chiar, I. D Petrescu, autoritate în materie de cântare bizantină în formele sale arhaice, marchează analogii de substanță între acest imn, pe de o parte, şi melodii de circulație în sfera bizantină, gregoriană (atât cu *Gloria in excelsis Deo,* cât şi cu influențe dintr-un imn mozarabic *Pater noster*, ambele de factură simplă, recitativă, ambele intrate în repertoriul liturgic), sau folclorică românească (colinde), pe de altă parte, şi cu *Condacul Naşterii Domnului*, concluzia cercetătorului venind să susțină, şi prin argumente de tip muzical, teza continuității noastre pe aceste meleaguri: „Astfel, ritmul şi contextura melodică pe care le întâlnim în condacul *Fecioara astăzi*, în imnul *Te Deum*, cum şi într-un nesfârşit număr de colinde, cu variate nuanțe, sunt o dovadă irefutabilă a dăinuirii spiritualității artistice greco-romane în regiunile noastre, peste timp şi oameni”[19].

În secolele III – IV şi chiar la începutul secolului V, cel al acțiunii lui Niceta, *principalele cântări practicate în cultul creştin de*

[18] Cosma, Octavian Lazăr, *op. cit*., p. 60.

[19] Petrescu, I.D., *Condacul Naşterii Domnului*, Bucureşti, 1940, p. 44-47.

sorginte bizantină au fost preluate din repertoriul prebizantin, ulterior integrându-se liniei bizantine de cântare:

– *psalmul* – o recitare axată pe patru tipuri de formule melodice laconice: *initium, tenor* (repetarea unui sunet), *semicadența mediană* şi *finalis*, primele două putându-se repeta pe parcursul cântării; George Breazul identifică o filiație clară a psalmilor din repertoriul cântării ebraice de cult, apoi în melodii gregoriene, bizantine sau româneşti notate de **Anton Pann**; în structura melodică primează elementul ebraic;

– *imnul* (lauda) – cântec de glorificare a divinității; textul nu este dezvoltat; domină ritmul; frazele melodice sunt numeroase, permițând impunerea refrenului care revine cu pregnanță pentru a sublinia ideea de laudă; în structura melodică se evidențiază elementul elen, motiv pentru care nu rareori au fost considerate creații păgâne şi au fost excluse din repertoriul bisericesc; este destinat cântării solistice; nume de imnozi: **Efrem Sirianul**, **Niceta de Remesiana**;

– *cântecul spiritual* – cântare aliluiatică, de laudă, extrem de bogat ornamentat, construit pe text minim, cu număr redus de silabe, dar compensând prin extrema libertate de tratare a melosului.

În perioada imediat următoare, mai precis secolele V – X, se disting şi alte forme specifice de practicare a cântecului de cult:

– *troparul* – aclamație, invocație religioasă, cu locul stabilit între versetele psalmilor, asemenea unui imn de dimensiuni reduse, cu funcție de cvasirefren; are o configurație eminamente silabică, fiind cântat de cor; sensul evoluției sale este către structură strofică şi dezvoltare melodică, asemenea unei arcuiri lirice între versete (stihiră);

– *condacul* – expresia unirii, dezvoltării şi amplificării troparelor şi a imnurilor sub aspectul unei formule dramatice, axate pe fapte relatate de Evanghelie; domină aspectul poetic; structură poematică mergând până la 30 strofe sau tropare, prima strofă purtând numele de irmos şi constituind modelul celorlalte din punct de vedere metric, al accentelor etc. exponent: **Roman Melodul** (secolele V-VI);

– *canonul* (secolul VII) – respectă reguli clare de construcție: maxim 9 ode ample (constituite din 6-9 tropare construite pe regula irmosului), cântări unitare din punct de vedere al temei poetice; creatori: **Andrei Criteanul, Ioan Damaschin, Cosma din Ierusalim, Clement Suditul.**

Baza modală a muzicii bizantine o constituie cele opt moduri numite ehuri sau glasuri; configurația lor este net diferențiată de modurile antice greceşti, dar şi de cele gregoriene, sursele primare ale acestora fiind – se pare – siriene, ebraice sau babiloniene.

Stilurile muzicii bizantine, în funcţie de dimensiunea sau structura melodică a cântărilor, sunt:

– *irmologic* – apropiat de recitare (silabic), propriu cântărilor scurte; de regulă, mişcarea este vioaie, iar ornamentele sunt inexistente;

– *stihiraric* – expresiv, acordând importanţă textului pe care îl şi subliniază prin ornamentarea anumitor silabe sau cuvinte; tempoul este mai aşezat, iar pasajele silabice alternează cu cele ornamentate; se pot întâlni numeroase repetări ale aceluiaşi cuvânt sau aceleiaşi idei melodice;

– *melismatic (papadic)* – foarte bogat ornamentat, melismele putând să fie extrem de extinse ca dimensiuni; mare bogăţie a formulelor cadenţiale.

Creatorii de muzică destinate practicii religioase erau:

– *melozii,* în acelaşi timp poeţi (adaptori de text sacru) şi compozitori (aranjori în baza unor formule cunoscute), care obişnuiau să creeze mai întâi canavaua sonoră, pe care se plia apoi textul;

– *melurgii,* cu formaţie exclusiv muzicală, nepreocupaţi de text, care apar în secolul X.

Răspândirea cântării bizantine şi unificarea ei pe întreg teritoriul cântării est şi sud-est europene au fost posibile datorită fixării prin semne grafice, deduse din citirea cu voce înaltă a Evangheliei; prima formă de notare s-a şi numit, de altfel, eckfonetică[20] (secolele VI-XIV), acesteia urmându-i cea neumatică[21], în care înălţimea devine un parametru mai precis, iar ornamentele se fixează pe cuvintele mai importante ale frazei. Scrisul muzical devine principalul mijloc de unificare a cântărilor şi de circulaţie a acestora într-o arie geografică largă; spre deosebire de cântecele de cult, ale căror profil, destinaţie sau timp al cântării sunt determinate de hotărârile sinoadelor, practica folclorică – nu mai puţin unitară în arii restrânse, în directă legătură cu spiritualitatea, modul de viaţă şi limba populaţiei respective – cunoaşte un alt mijloc de păstrare a tradiţiilor sale: oralitatea se remarcă drept

---

[20] *Eckphonetis* – citire cu voce tare, proprie stilului solemn în care se citeau pericopele Evangheliei sau scrierile sfinte ale profeţilor; semnele erau notate deasupra cuvintelor şi indicau nu înălţimi sau durate precise, ci formule de modulare a vocii pe diversele silabe, accentuând înţelesul cuvintelor şi captând atenţia enoriaşilor.

[21] Citire melodică, fără precizări de ritm, existentă în ambele tipuri de muzică: bizantină şi gregoriană; se impune începând cu secolul VIII şi evidenţiază trei faze: paleobizantină (secolele IX-XII), mediobizantină (hagiopolitană – secolele XII-XV) şi neobizantină.

mijloc cel puțin la fel de puternic de păstrare a identității naționale, după cum o demonstrează vitalitatea şi robustețea culturii noastre populare, ce a supraviețuit vicisitudinilor vremii, îmbogățindu-se continuu.

Caracteristicile dominante ale muzicii bizantine se definesc prin:

– stil prin excelență vocal, cantabil;

– cântare monodică, uneori însoțită de ison (formă rudimentară de polifonie);

– fuziune text – melodie în tripla ipostază: silabic (irmologic), melismatic (principiul vocalizării ample a cuvintelor) şi stihiraric (acordând importanță textului, subliniat din când în când de ornamente pe cuvintele mai importante);

– exacerbarea indicilor de scriitură vocală de tip figurativ pe principiul variației celulelor;

– cântare responsorială – melodia este încredințată unui solist, iar corul completează sau încheie frazele (rudiment de refren);

– cântare antifonică – impusă de **Efrem Sirianul** în secolul IV; participă două grupuri corale cu registre diferențiate. Versetele psalmilor erau intonate pe rând de vocile înalte sau grave, acestea reunindu-se la refren.

Reprezentant de frunte al schematizării cântărilor bizantine este **Ioan Damaschinul**, care realizează în secolul VIII pentru muzica bizantină o acțiune asemănătoare celei pe care Papa Grigore cel Mare o făcuse deja (cu două secole în urmă) în repertoriul şi structura modală a cântării gregoriene: lui i se datorează un *Octoih*[22] – stabilirea repertoriului de cântări prin simplificare şi sistematizare, grupând melodiile după ehuri pe duminici; spre deosebire de modurile medievale, ehul reprezintă modele de cântare în care o valoare deosebită se acordă nu doar scării muzicale propriu-zise, ci şi sistemelor de cadențare, notei finale, dar, mai ales, formulelor melodice; totodată, ehul se raportează şi la genul melodiei, la ethosul acesteia.

MUZICA ÎN EPOCA MEDIEVALĂ

Deoarece în acest larg perimetru temporal – secolele X – XIX – au loc importante evenimente istorice, menite să provoace puternice mutații, inclusiv în plan cultural, se impune stabilirea unei periodizări în funcție de marile prefaceri înregistrate.

Perioada secolelor X-XIV, cea a feudalismului timpuriu, marcată, pe de o parte, de încheierea procesului de etnogeneză a poporului şi a

[22] Opt glasuri (ehuri) din care ultimele patru sunt plagale.

limbii române (inclusiv a limbajului muzical) şi, pe de altă parte, de domniile lui Mircea cel Bătrân şi Alexandru cel Bun în ţinuturile sudice şi estice, impune preocupări pentru aflarea profilului propriu al cântării bisericeşti de extracţie bizantină, în dialog cu nota specifică a culturii populare.

Secolele XV – XVII, dominate de figurile legendare ale lui Matei Corvin, Ştefan cel Mare, Petru Rareş şi Mihai Viteazul, sunt o perioadă propice pentru înflorirea şi dialogul artelor; afirmarea puternică a muzicii de factură apuseană, muzică ce dă strălucire serbărilor de curte, este susţinută de o intensă activitate diplomatică, de strânse legături ale Ţărilor Române cu state sau curţi europene. În acelaşi timp, se face cunoscut – inclusiv străinătăţii – stilul de cântare bizantină, în temeiul slavonei, al şcolilor de pe lângă centrele mănăstireşti: Neamţ, Putna; în paralel, se marchează şi începutul acţiunii de *românire* a cântărilor bisericeşti, prin traducerea şi adaptarea textului sacru, mai cu seamă în Sud.

Domniile fanariote din Moldova şi Muntenia – secolul XVIII şi primele decenii ale secolului al XIX-lea – implică manifestarea curentului oriental, mai ales în aria muzicii de curte sau a saloanelor boiereşti; în acelaşi perimetru se înregistrează breslele lăutarilor, în timp ce zona transilvană cultivă în mod constant valorile curentului apusean, valori ce încep să îşi facă simţită prezenţa şi dincolo de arcul carpatic, favorizate fiind de turneele unor interpreţi sau trupe de prestigiu care, la rândul lor, iau cunoştinţă de vigoarea sevei cântecelor noastre strămoşeşti.

După cum se observă, cele patru filoane (folcloric, de cult bizantin sau gregorian, curentul apusean laic şi cel oriental) îşi dispută supremaţia într-o acţiune concertată în care, în ciuda aspectului şi acţiunii lor individualizate, osmoza se produce; profilul muzicii româneşti va fi mereu altul, de la o subperioadă la alta, ca şi de la o provincie la alta, în funcţie de ponderea acestor curente şi de condiţiile concrete social-istorice.

Peisajul practicării muzicii este diferenţiat pe regiuni istorice, factura europeană fiind deosebit de prezentă la curţile nobiliare din Transilvania; în plan religios, se recunoaşte autoritatea papală, ceea ce explică şi orientarea gregoriană a tipului de cântare eclaziastică, dar şi prezenţa orgii ca instrument principal, de aici decurgând o serie întreagă de aspecte conexe ţinând inclusiv de repertoriul de cântări, dar şi de tipul de educaţie muzicală a populaţiei. În restul teritoriului, elementul de referinţă rămâne muzica de tip bizantin, cu atât mai mult, cu cât, începând din 1359, se întăresc legăturile şi se consfinţeşte

dependenţa de Patriarhia din Constantinopole, tradiţiile bizantine revigorându-se şi pătrunzând în cele mai îndepărtate cătune, purtând amprenta vocalităţii.

a) **Muzica populară**. Se cer consemnate procesul diferenţierilor dialectale, cristalizarea acestor dialecte muzicale în funcţie de puterea de iradiere a vetrelor folclorice, în paralel cu menţinerea unităţii fundamentale a folclorului nostru, unitate vizibilă prin principiile structurale ale vocalităţii, organizării raportului vers-melodie (versuri tri sau tetrapodice), deoarece muzica poartă mesajul cuvântului, circulaţia unor texte diferite pe aceeaşi melodie şi, invers, prevalenţa modurilor diatonice uneori cu trepte instabile[23], pendularea major-minor, desprinderea indicilor de cântare instrumentală derivate din perfecţionarea construcţiei de instrumente, dar şi din virtuozitatea interpretului, fantezia şi gustul acestuia de a introduce în melodie o serie de configuraţii de tip ornamental. Acest fenomen se conjugă cu apariţia stratului profesionist, respectiv a lăutarilor, al căror repertoriu este deosebit de bogat. Ei favorizează circulaţia acestui repertoriu atât în timp, cât şi în spaţiu, contribuind şi pe această cale la întărirea unităţii muzicii noastre în toate ţinuturile locuite de români. Termenul însuşi – lăutar – este legat de instrumentul preferat al acestora, lăuta[24], instrument cu coarde ciupite. Mai târziu, practica va valida şi alte instrumente: cobza, ţîbulca, vioara (scripca). Mari interpreţi şi creatori totodată, lăutarii sunt acea categorie de muzicieni flexibili, receptivi la noutate, pregătiţi să răspundă comenzii auditoriului, să improvizeze, să realizeze legături surprinzătoare între genuri sau melodii de facturi diferite ori aparţinând unor arii disjuncte de cântare. Păstrători şi perpetuatori ai tradiţiei, aceştia vor contribui în mod activ la conservarea fondului străvechi al cântării româneşti. Organizarea lor era în bresle, conduse de un staroste[25].

---

[23] Nu sunt excluse nici modurile sau aspectele cromatice deduse din instabilitatea treptelor, cel mai adesea putând fi întâlnite frigicul cu treptele III şi VII alterate ascendent, doricul cu treapta a IV-a alterată ascendent, eolicul cu treptele a IV-a şi a VII-a alterate ascendent (Cosma, Octavian Lazăr, *op. cit.*, p. 91).

[24] Numele de circulaţie în aria europeană a acestui instrument dominant mai ales în repertoriul liric este *luth.*

[25] Starostele nu era totdeauna cel mai în vârstă lăutar (după cum o indică etimologia termenului), ci acela care avea o practică mai îndelungată, acela cu autoritate morală, de la care ceilalţi aveau ce învăţa; sistemul concurenţial îşi spunea cuvântul şi în această direcţie.

b) **Muzica de cult.** Cântarea sacră se identifică în două tipuri majore, cu caracteristici comune la început, apoi din ce în ce mai diferențiate, în funcție de direcția de afirmare a ritului: gregoriană şi bizantină. În ciuda diferențelor inerente din punct de vedere istoric între regiunile locuite de români, se constată capacitatea muzicii sacre de a contribui la unificarea cântării. Limbile latină, greacă şi apoi slavonă, utilizate în practica religioasă, au contribuit în mod substanțial la lărgirea orizontului enoriaşilor, cu atât mai mult, cu cât din secolul XII slavona se impune şi ca limbă de cancelarie, accentuând astfel clivajul mediului social, impunând diferenţieri lingvistice, favorizând şi grăbind ulterior acțiunea de *românire* a cântărilor.

Oficializarea cântării slave în practica bisericească din Muntenia şi Moldova se realizează la date diferite: 1359 – Muntenia, odată cu înființarea Mitropoliei Ungrovlahiei şi 1393 – Moldova, respectiv Mitropolia Moldovlahiei. Pe de altă parte, se mențin contacte şi cu practica grecească, mai ales prin legăturile directe ale călugărilor noştri cu cei de la mănăstirile Athos, Lavra, Hilandar etc., ceea ce face posibilă confruntarea stilurilor de creație şi cântare şi explică existența – secole de-a rândul – a dualismului greco-slavon cu inerenta dispută pentru întâietate. Adevărate centre de cultură, cu şcoli de cântare şi cu tradiții cristalizate în acest sens, mănăstirile orientează şi canalizează arta muzicală profesionistă a epocii medievale.

Cenad[26] – prima şcoală muzicală din Banat. Existentă până în primii ani ai secolului XI[27], mănăstirea în care se oficia serviciul religios în limba greacă va face loc altui aşezământ, cu dublă funcționalitate: rit şi învățătură; din 1020, călugării greci sunt strămutați, în locul lor fiind împământeniți de către Ştefan I călugări benedictini, sub conducerea venețianului **Gerard de Sagredo**, viitor episcop al Banatului. Acesta va înființa la Cenad o primă şcoală după modelul instituțiilor medievale apusene în care muzica îşi găsea locul în cadrul celor *septem artes liberales*[28]. Continuatorul acțiunii sale, pregătind cântăreți şi chiar viitori pedagogi pentru şcolile de cântare ecleziastică ce funcționau pe lângă

---

[26] Vechiul nume era Morissena, lângă Arad, actualmente Cenad, județul Timiş.

[27] Cosma, Octavian Lazăr, *op. cit.*, p. 107.

[28] Vezi Tomi, Ioan, *Introducere în istoria muzicii româneşti*, Editura Eurobit, Timişoara, 2003.

toate mănăstirile din Banat, va fi Walther.[29]O interesantă informație privind instrumentele pe teritoriul transilvan ne parvine de la Sibiu, unde la 1350 este menționată existența orgii.

Iaşi. *Lecționarul evanghelic grecesc* de la Iaşi, cel mai vechi document de cântare bizantină descoperit la noi (secolele X-XI), cuprinde 18 pericope (recitative liturgice de Paşti); notația este ekphonetică. Pe lângă centrele de cult religios din Iaşi, o serie întreagă de mănăstiri vor afirma propria tradiție de cântare, mai ales în secolul următor, sub domniile lui Alexandru cel Bun şi Ştefan cel Mare, domnitori ce acordă importanță culturii.

Putna. Rădăcinile acestui centru trebuie căutate în tradiția şcolii conduse de **Ioasaf** la mănăstirea Neamț; adus de Ştefan cel Mare la Putna ca prim stareț al aşezământului târnosit la 1470, acesta va fonda şcoala de cântări. Este cunoscut şi în calitate de creator cu melodia *A fost înşelat Adam.* Centrul muzical al Putnei se va face cunoscut prin impunerea stilului propriu de cântare, inclusiv dincolo de granițele de pe atunci ale Moldovei. Figura sa centrală rămâne **Eustație Protopsaltul**, primul mare creator român de muzică, autor al unei *Cărți de cântece (*1504-1511); de o excepțională valoare este *Imnul Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava*, creație a cărei bază literară face directă trimitere la un alt nume de rezonanță în epocă: *Grigore Țamblac*. Lui **Eustație** i se adaugă **Paisie**, **Domețian Vlahul** (*Paharul mântuirii),***Antonie** (care i-a succedat în funcție, autor al unei *Psaltichii* în limba greacă) şi **Lucaci**. Perioada de maximă înflorire a şcolii putnene atinge aproape un secol, între 1490 şi 1585.

Cozia. În acest aşezământ monahal îşi desfăşoară activitatea la 1392 **Filote**i, fost boier de divan al lui Mircea cel Bătrân, imnograf; este creatorul genului de cântare numit *pripeală* (de la *pripeti* – a repeta), în care se invocă divinitatea; alt nume de imnograf de la Cozia este **Daniil.**

Un important număr de manuscrise muzicale ce circulă pe teritoriile româneşti pune în evidență perfecta cunoaştere a notației apusene: avem în vedere în special fondul muzical medieval din Transilvania, a cărui figură centrală rămâne **Johannes Honterus**, remarcabilă figură de *uomo universale*, în acelaşi timp muzician, geograf, astronom şi profesor. Opera sa de referință o constituie *Odae cum harmoniis (*1548), în care sunt reunite 21 de piese corale la patru voci, servind învățării metricii limbii latine; acest manual indică faptul că muzicii îi revenea

[29] Metz, Franz, *Te Deum Laudamus*, Editura ADZ, Bucureşti, 1995, p. 14.

un rol pedagogic de primă importanță, dincolo de studiul propriu-zis al acesteia.Alte manuscrise în notație apuseană fac trimitere la partituri corale: misse, motete, madrigale şi diverse rugăciuni sau piese de cult (*Orationes, Antifonar*).

c) **Muzica de tip apusean**. Viața concertistică vizează nivelul profesionist al muzicii şi are – în Transilvania – o bogată şi diversă desfăşurare de genuri şi tipologii interpretative. Există, astfel, cel puțin şase tipuri de manifestări muzicale:

- *muzica turnerilor*, adică a străjerilor, care prin semnale anunțau apropierea pericolelor, a convoaielor de negustori sau erau purtătorii mesajelor oficiale. Aceştia erau organizați în bresle conduse de un staroste şi uneori participau şi la viața cetății; la Sibiu, Braşov, Bistrița sau Sighişoara era menționat un număr apreciabil de surlaşi: circa douăzeci;
- *instrumentiştii angajați ai curților nobiliare*, provenind de pe întinsul Europei, din Italia, mai ales, cei ce dădeau – prin arta lor – strălucire curților lui Matei Corvin sau Ioan Sigismund; instrumentul preferat era luthul, având coarde acționate prin ciupire. Se mai menționează chitarişti şi violonişti;
- *muzica de orgă* pătrunde atât la oraşe, cât şi în comunitățile rurale, deoarece este legată de ritual şi impune atât prezența interpreților, uneori a interpreților-compozitori, cât şi a constructorilor, instalatorilor sau reparatorilor de orgi. Se menționează multe nume în această direcție, de la **Johannes Teutonicus** (Feldioara, 1429) la **Hyeronimus Ostermayer** (Braşov, 1523) şi alții; important este faptul că umanistul Nicolaus Olahus a susținut muzica de orgă şi pe reprezentanții ei;
- *muzica vocală*, pornită tot din practica bisericilor, unde se cânta în ansamblu, dar şi pe voci soliste, va trece în registrul laic cu un repertoriu variat. Ansamblurile corale erau conduse şi instruite de un cantor; nu de puține ori erau acompaniate la orgă sau de alte instrumente;
- *muzica de curte* este reprezentată prin ansamblurile de instrumentişti conduse de *magister cappellae* (având uneori şi funcția de compozitor sau de aranjor); formațiile erau variabile ca număr de *musicus*, în funcție de prețuirea şi cinstirea ce le erau acordate de principe. Un nume de rezonanță este cel al lui **Pietro Busto**, autor, între altele, şi al lucrării *Descrizione della Transilvania* (1595);
- *spectacolul teatral-muzical* are dublă funcționalitate; pe de o parte, face trimitere la serbările şcolare obligatorii, iar pe de altă parte, se integrează manifestărilor de curte, având însă acelaşi caracter: festiv, de divertisment sau moralizator.

Sub raport formal sau al genurilor muzicale, în repertoriul vocal identificăm următoarele:

– oda corală – factură omofonă şi izoritmică, la patru voci, dimensiuni reduse;

– motetul – piesă polifonică, având caracter monumental, bazat pe cantus firmus;

– messa şi patimile – de ample dimensiuni, destinate serviciului religios.

În acelaşi timp, creația instrumentală continuă să propună dansuri:

– pavana, gagliarda, saltarello, allemande, courante, gigue, intrada, ballo (baletto); pentru variație, compozitorii apelau la *proportio*, procedeu prin care păstrau conturul melodic, dar schimbau metrul, totul în acelaşi cadru formal general;

– ricercarul – un tip de motet instrumental;

– fantezia şi capriciul – piese de efuziune melodică;

– toccata – cu trimitere directă la instrumentele cu clape.

Dintre cei mai cunoscuți compozitori de muzică vocală ai acestei perioade se detaşează numele lui **Hyeronimus Ostermayer**, prieten al lui **Johannes Honterus** şi autor a numeroase partituri pentru orgă, **Georg Ostermayer**, fiul său, autorul motetului *Si bona suscepimus,* **Georgius Teleschinus**, **Michael Busdens** ş.a.

Prezente în tabulaturi străine, din rândul cărora citām *Tabulatura lui Jean de Lublin* – 1537-1548, *Tabulatura de la Dresda* – 1592 sau *Tabulatura lui Arbeau* – 1588-1589, dansurile instrumentale de origine românească trezesc interesul instrumentiştilor şi cunosc circulația europeană; acesta este cazul unor dansuri haiduceşti sau al cunoscutului *Banu Mărăcine.*

Între compozitorii de muzică instrumentală se remarcă **Valentin Gref Bacfarc** (Braşov, 1507 – Padova, 1576), în acelaşi timp virtuoz luthist, angajat al unor importante curți princiare; cutreierând meridianele, de la Paris la Vilnius, Bacfarc face cunoscute publicului atât lucrări originale, cât şi marele repertoriu pentru *luth.* În marile tabulaturi ale vremii i se publică fantezii şi alte piese. Desenul muzical este cantabil, uşor de reținut, iar *luthul* cu şase coarde este tratat vocal, adeseori în manieră contrapunctică, ceea ce vădeşte caracterul virtuoz.

Tot muzician instrumentist, virtuoz de clasă este şi braşoveanul **Daniel Croner**, un înzestrat organist; dublat de interpret, compozitorul **Daniel Croner** a pus pe note preludii şi fugi.

Călugăr erudit, **Ioan Căianu (**1629 – 1687) va nota în tabulatură de orgă o serie de melodii, inclusiv dansuri de epocă în cunoscutul său

Codex Caioni, început de Matei din Şeredei şi continuat de Căianu; opera sa fost o continuă sursă de inspiraţie pentru compozitorii români, prelucrarea melodiilor sale pentru pian (Gheorghe Costinescu) sau pentru orchestră (Doru Popovici, Ede Terenyi), descoperindu-i frumuseţea şi forţa de continuă actualitate.

Daniel Speer, trompetist, compozitor şi scriitor (1638 – 1707), care a trăit o vreme la curtea lui Gheorghe Ştefan al Moldovei, compune *Musikalisch Turkisher EulenSpiegel (1688)*, lucrare instrumentală în care introduce şi două balete valahe, alături de dansuri ucrainiene, ruseşti, maghiare, germane, orientale. Melodica acestora este simplă, potrivit gustului epocii, cvadrată, cu dese repetări de fraze scurte:



d) **Muzica orientală** este reprezentată prin **Dimitrie Cantemir,** care a realizat o vastă operă în domenii diferite. Istoric, geograf, etnograf, scriitor de mare pătrundere filosofică, orientalist şi muzician, spirit enciclopedic, membru al Academiei din Berlin, Cantemir a îmbogăţit muzica turcească prin tratate de teoria muzicii (*Tratat de teoria muzicii turceşti, Introducere în muzica turcească*), prin stabilirea şi punerea în circulaţie până în primele două decenii ale secolului XX a unui sistem original de notaţie, ca şi prin lucări muzicale instrumentale (*Cartea cântecelor după gustul muzicii turceşti),* el însuşi fiind un înzestrat instrumentist: cânta la ney, instrument cu coarde, asemănător cobzei.

Lucrarea *Descriptio Moldaviae* inserează o serie de notaţii fundamentale privind atât practica folclorică, cât şi practicarea muzicii oficiale. Despre aceasta din urmă aflăm că „muzica împărătească" la curtea domnului Moldovei era meterhaneaua – orchestra de muzicanţi turci, iar în cazul ospeţelor oferite de casa domnească se practica o adevărată paradă de muzici: „După stegar vine tabulhaneaua. În colţul drept este corul psalţilor moldoveneşti, iar în cel stâng al celor greceşti care cântau pe rând cântări bisericeşti în amândouă limbile"; după momentul gustării bucatelor domneşti de către stolnic, exact în clipa în care începe în mod oficial ospăţul, momentul este marcat: „Tunurile bubuie şi se cântă muzică şi creştinească şi turcească".

În ceea ce priveşte obiceiurile pământului, sunt surprinse *Căluşarii* – obicei şi rit de fertilitate, practicat de feciori în gospodăriile sătenilor– şi *Drăgaica* – serbare a fetelor şi a recoltei.

MUZICA LA INTERSECȚIA SECOLELOR XVIII-XIX

În perfect acord cu dezvoltarea resimțită pe toate planurile la nivel european, dar mai ales în sfera artisticului, muzica în provinciile româneşti înregistrează din plin beneficiile dezvoltării căilor de comunicare între diversele centre culturale, în paralel cu creşterea semnificativă a populației în centrele de tip urban. Au loc tot mai multe schimburi muzicale, iar peisajul se diversifică substanțial, atât prin circulația lăutarilor, ce exercită o acțiune de omogenizare în plan repertorial, cât şi prin vehicularea aspectelor proprii în plan regional (diferite regiuni) sau al stratificărilor sociale.

Este epoca *românirii* cânturilor bisericeşti, a traducerilor de texte pentru cântarea în biserică şi a adaptării textelor pe tiparul melodiilor eliberate de încărcătura ornamentică specifică gustului grecesc. Un rol de marcă îl au în acest sens **Filotei Sin Agăi Jipei**, care la îndemnul lui Antim Ivireanu scrie în 1713 *Psaltichie rumânească*, dedicată domnitorului Constantin Brâncoveanu, **Macarie Ieromonahul,** care în anul 1823 tipăreşte la Viena *Teoretikon, Anastasimatar, Irmologhion*, apoi **Petre Efesiul** şi **Anton Pann.**

II. NOTE DIN PERSPECTIVA ABORDĂRII FOLCLORULUI

MEDIUL MUZICAL AL PRIMELOR ÎNCERCĂRI DE ABORDARE FOLCLORICĂ

În cadrul manifestărilor muzicale ce aveau loc cu regularitate în saloanele boiereşti din Principate sau în concertele publice de pe întreg cuprinsul provinciilor locuite de români, se manifesta, în paralel, şi o altă tendinţă: aceea de abordare preferenţială a muzicii de tip apusean, adică a acelei muzici ce se numea cu un termen generic „nemţeşti”. Acest complex proces în care se manifestau, pe de o parte, adeziunea declarată la muzica de tip european (opusă curentului oriental, care până atunci fusese „pivotul” vieţii muzicale), iar pe de altă parte, încercări îndrăzneţe de racordare a creaţiei la elementul muzical românesc prin ceea ce acesta avea definitoriu, se concretizează în rezultate de remarcabilă valoare documentară şi artistică.

Prima consecinţă o înregistrează muzica de strană prin aşa-numitul proces de „românire” a cântărilor, direcţie în care Anton Pann şi discipolii şcolii pe care a creat-o, prin întreaga lor activitate în acest sens, au de spus un greu cuvânt în cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Tot lui Anton Pann i se datorează – şi poate nu întâmplător – acea vestită culegere intitulată extrem de sugestiv *Spitalul amorului sau Cântătorul dorului*, corpus unitar, dar şi caleidoscopic alcătuit din: cântec oltenesc, cântec de dor, cântec de dragoste, horă, horă moldovenească, cântec de mahala, cântec popular ce se cântă la pahare, cântec mai nou, cântec teatral şi cântec de primăvară,[30] din care putem reconstitui o epocă şi din care putem recunoaşte sursa de inspiraţie a primelor căutări de exploatare a filonului folcloric, structura materialului ritmico-melodic în cadenţele cântecelor populare pe al căror trunchi s-au clădit multe din lucrările compozitorilor precursori, dar şi ale unor reprezentativi creatori din atât de darnicul – sub aspect muzical şi cultural în general – secol XX.

Spitalul amorului este o colecţie extrem de specială. Cele şase broşuri editate ale acestei colecţii (ediţia a doua, la 1852) cuprind un număr variabil de melodii (23 melodii în ultimul caiet, 24 melodii în caietele I şi V, 27 melodii în caietul II, 30 melodii în caietul IV şi

---

[30] Ciobanu, Gheorghe, *Anton Pann – Cântece de lume,* ESPLA, Bucureşti, 1957.

38 melodii în caietul III) şi totalizează 295 cântece (fără repetări – 174), din care 167 sunt în notație psaltică[31].

O altă caracteristică o constituie faptul că ni se indică uneori sursa versurilor, dar cea a muzicii nu urmează regula de mai sus, ceea ce îndreptățeşte afirmația că Anton Pann este şi un înzestrat creator muzical. Savoarea orientală a melodiilor sale reînvie un cert parfum de epocă, suveran în acest sens fiind binecunoscutul *Bordeiaş, bordei, bordei:*



Rezonanța gestului pannesc o aflăm peste veac şi astăzi, în multe din opusurile semnate Paul Constantinescu, Theodor Grigoriu, Doru Popovici, Mircea Chiriac ş.a.

De altfel, creația noastră muzicală la acea oră este sub semnul unui amplu şi dinamic proces de înnoire, la care participă atât muzicienii profesionişti, cât şi literații care susțin mişcarea de emancipare culturală în general şi muzicală în particular. Remarcabile merite pentru valorificarea folclorului revin multor nume de creatori. Ceea ce interesează este, în paralel, emanciparea genurilor, care cuprind acum o impresionantă paletă, de la miniaturile vocale, corale sau instrumentale la piese de suflu simfonic, lucrări lirico-dramatice destinate scenei sau ansamblului vocal-simfonic. Semnificativ este nu doar efortul în această direcție al compozitorilor profesionişti, formați la marile conservatoare sau academii muzicale ale Europei, cât şi, mai ales, cel al mişcării de amatori, în care un loc central îl ocupă inclusiv actorii trupelor dramatice, pentru care abordarea genurilor lirice muzicale devine o preocupare constantă, ca şi o rampă de lansare spre succesele confirmate de public.

Reîntorcându-ne în teritoriile muzicale româneşti ale începutului de secol XIX, să mai surprindem un aspect esențial al acțiunii de „aplecare" asupra culegerilor folclorice, asupra creației populare în sine; aici trebuie căutat manifestul artistic cuprins în repetatele îndemnuri ale scriitorilor. Un Alexandru Odobescu, spre exemplu, definea în următorii termeni profilul creatorului de muzică, căruia îi cerea, la modul

[31] Cosma, Octavian Lazăr, *op. cit*., p. 127.

cel mai propriu, „să prinză adevăratul sens al muzicei noastre populare... să se ajute de geniul său spre a-şi exprima în acorduri melodioase simţirile interne... să se recunoască poporul în muzica sa”, în timp ce un muzician de talia lui Iacob Mureşianu vedea în seducătoarele unduiri melodioase ale graiului nostru muzical „a doua limbă naţională a românilor”. Ca atare, domeniul în care excelează o importantă serie de compozitori este cel *al miniaturilor pianistice purtătoare de informaţie folclorică*, mai precis al prelucrărilor de folclor, prezentate ca atare în saloane sau sub forma unor potpuriuri, şi editate fie separat, ca piese de sine stătătoare, fie sub forma unor culegeri sau caiete tematice.

Definitorie pentru această acţiune este dublarea ei cu intenţii programatice, pentru a apropia mai mult publicul de zona acestui tip special de muzică, deschizându-se larg porţile percepţiei muzicii de cameră şi a concertelor de această vibraţie în climat intim. Primează, dincolo de influenţele sau confluenţele specifice oricărei culturi muzicale aflate la vârsta procesului maturizării şi afirmării ei plenare, raportul declarat cu folclorul, atât ca substanţă muzicală propriu-zisă, cât şi ca fond sau reper formal.

Practic, muzica populară, aşa cum a fost ea preluată în lucrări de către compozitorii epocii, prezintă două straturi perfect definite: pe de o parte, este vorba de folclorul satelor, de sursa cea mai autentică, iar pe de altă parte, de folclorul orăşenesc, vehiculat de arta lăutarilor, care au intervenit creator, adăugându-i o serie de alte trăsături, îmbogăţind-o, dar acţionând şi ca factor unificator.

Sensibilă la aceste apeluri, având în faţă exemplul viu al scriitorilor şi dând glas mai ales propriei simţiri, acelui prinos de gând ce se cerea exprimat prin mijloace adecvate, creaţia muzicală profesionistă românească s-a afirmat tot mai mult, într-un raport direct proporţional cu sondarea potenţelor folclorice şi cu proiectarea acestor virtuţi în opere durabile. Astfel, creaţia de circulaţie orală devine principiu şi calitate a operei muzicale, garanţie a originalităţii, pledoarie pentru o atitudine estetică la unison cu comandamentele sociale ale timpului. Totodată, apelarea la folclor se constituie în cel mai sigur drum pentru înscrierea în universalitate, pentru că presupune inducerea unui aport personal, un sunet specific al respectivei culturi muzicale, în consonanţă cu ideea de naţional în artă, existentă la nivelul tuturor componentelor culturale din celelalte culturi muzicale europene.

Scriitorii sunt cei care se află în prim plan în bătălia pentru impunerea gustului pentru creaţia populară; grupaţi în jurul celor de la *Dacia Literară*, aceştia au militat prin articolele şi luările lor de poziţie pentru abordarea unei tematici preponderent patriotice, susţinută,

concretizată prin lucrări de valoare, de suflu romantic, respirând o puternică amprentă muzicală românească.

Cu adevărat important este faptul că melodiile româneşti au servit de portdrapel şi în acţiunea de argumentare în faţa străinătăţii a latinităţii noastre, având capacitatea de a transmite prin ele însele un mesaj estetic şi naţional totodată[32]. Primele melodii populare extrem de palid prelucrate, prezentate aşadar într-o formă foarte apropiată de original, dar cu inerente stângăcii în tratarea ritmică sau metrică şi chiar în încadrarea formală, se bucură de succes, atât în rândul publicului meloman, cât şi al muzicienilor, probând astfel setea de cunoaştere şi interesul tuturor pentru lansarea şi circulaţia valorilor muzicii noastre; ceea ce impresionează cu adevărat este însă faptul că nu puţini sunt călătorii sau muzicienii străini care apelează la argumente muzicale pentru a proba autenticitatea unei culturi mult prea puţin cunoscute în vestul şi centrul continentului european.

Pionieratul imprimă acestei acţiuni o culoare aparte: perioada de căutări devine şi ea sinonimă la început cu obligatoria fază imitativă, de preluare *tale quale*, cu inerente stângăcii, cu raporturi armonice forţate, cu inexactităţi sau aproximări de ordin metric, cu limitări nefireşti, dar, odată cu dezvoltarea gândirii teoretice, graniţe ce altădată păreau a fi fost insurmontabile se deschid, dând noi dimensiuni creaţiei. Culegerile lui **François Ruzitski** şi **Ioan Andreas Wachmann**, ca şi prelucrările lui **Carol Miculi** sunt tot atâţia paşi timizi ce ilustrează preocuparea majoră a muzicienilor acestei perioade.

Se culege în general tot mai mult folclor, direct de la sursă sau prin intermediari, fără alegere: repertoriu lăutăresc sau cântec popular, „ca la uşa cortului” sau „brâul”, hore, cântece de societate, cântece de mahala, de dor sau de pahar. Transcrierile sunt aproximative, fără rigoarea ştiinţifică la care se va ajunge abia mai târziu. Dar, important este că de la primele transcrieri, lipsite de sistematizare, se va ajunge în relativ scurtă vreme la culegeri ce vor pune bazele focloristicii noastre. Concomitent cu aceasta se va dezvolta şi compoziţia pe aceleaşi baze ale prelucrării folclorice. Deocamdată, la data la care piesele de inspiraţie românească încep să vadă lumina tiparului „se poartă” titluri semnificative ca *L'Echo de la Valachie*, cum este titulatura sub care

---

[32] Eftimie Murgu, în lucrarea *Combaterea disertaţiei apărute sub titlul „Dovadă că românii nu sunt de origine romană şi că acest lucru nu reiese din limba lor italo-slavă”,* utilizează 5 melodii româneşti ca argument exclusiv muzical al tezei latinităţii noastre (Cosma, Octavian Lazăr, *op. cit*., p. 39).

văd lumina tiparului lucrări tributare esteticii muzicale naționale pe care le datorăm lui **Ioan Andreas Wachmann**.

Format în climatul muzical vienez şi identificat de tânăr cu aspirațiile şi năzuințele oamenilor de cultură din Bucureştii primei jumătăți de secol XIX, apoi cu cele ale paşoptiştilor şi ale militanților din perioada Unirii Principatelor, Ioan Andreas Wachmann compune o serie de lucrări de certă vibrație patriotică, nu atât prin titluri, cât mai ales prin modul în care tratează şi impune cântecul popular. Alături de el, o întreagă generație de muzicieni caută calea cea mai propice de exprimare. În postura de prelucrători, dar mai cu seamă în cea de aranjori, compozitorii secolului XIX integrează structurile muzicii folclorice în cadrul conceptului funcțional apusean major-minor, ceea ce implică intervenția lor directă asupra textului de bază, cules şi transcris anterior, intervenție ce se realizează la nivelul planului melodic în primul rând.

Există, este drept, şi încercări de prelucrare sau aranjare a melodiilor folclorice şi în altă direcție, spre sfera armonică, dar de cele mai multe ori rezultă grave discordanțe între armonic şi melodic, pentru că întâietatea o deține tot factorul melodic. Intervenția în câmp melodic are şi ea, la rândul ei, mereu alte şi alte consecințe. Pe de o parte, conturul melodic ca atare se occidentalizează unilateral, iar pe de altă parte, intră în tiparele arhitectonice străine, adoptate de compozitorii noştri. Deşi stilul şi spiritul folcloric apar ca lezate din aceste acțiuni, tocmai aici trebuie căutată prima modalitate de intervenție creatoare, al cărei scop țintea o finalitate de ordin estetic.

Astfel, revenind la **Ioan Andreas Wachmann**, se cere specificat faptul că toate cele patru caiete în care acesta a strâns tot ceea ce el considera a fi mai interesant în materie de specific românesc, adică tot ceea ce se diferenția puternic de stilul muzicii vest şi central-europene, sunt însoțite de o prefață în care condeiul autorului a înscris o interesantă notă. Astfel, gândul său cel mai puternic, pivotul, mobilul acțiunii sale l-au constituit dorința de a pune pe note o cu totul altă lume sonoră decât cea îndeobşte cunoscută, o lume care l-a fascinat şi pe care a început să o înțeleagă şi să o îndrăgească, lume căreia îi recunoştea „originalitatea, bizareria şi farmecul” – după cum subliniază şi Octavian Lazăr Cosma în amplul volum dedicat muzicii noastre „preromantice”[33]. Piesele sunt prezentate sub forma unei linii melodice cu acompaniament simplu, în structuri acordice.

Aceeaşi modalitate de prezentare o aflăm şi în colecția lui **François Ruzitski** intitulată *Musique orientale, 42 chansons et danses*

[33] Cosma, Octavian Lazăr, *op. cit.*, p. 59.

Moldaves, Valaques, Grec et Turcs, traduits, arrangés et dediés a son Excellence Monsieur de Kisseleff plenipotentiaire des divans de Moldavie et de la Valachie, lieutenant general, aide-de-camp, general de S.M. l'empereur de toutes les Russies, Chevalier Grand Croix de plusieurs ordres etc., par François Rouschitzski, publié dans la lithopgraphie de l'Abeiile a Jassy a 1834 (Muzică orientală, 42 cântece şi dansuri moldoveneşti, valahe, greceşti şi turceşti, traduse, aranjate şi dedicate Excelenţei sale, Domnului Kisseleff...)[34], volum în care figurează nu mai puţin de 36 piese româneşti în versiune pianistică.

Între acestea, câteva titluri sunt semnificative: *Dorul tău mă prăpădeşte, Mă sfârşesc, Amar mă doare, Vecinică, vecinică, Toată lumea cu noroc, Numai eu ard în foc*; după cum se observă, lumea lui **Anton Pann** şi *Spitalul amorului* sunt prezente în spirit, chiar dacă nu există decât o linie melodică şi un acompaniament, fără cuvinte. Comun acestei colecţii, ca de altfel tuturor încercărilor de transpunere pe clape a melodiilor de horă la acea dată, este apelarea la măsură binară şi la triolete.

Un alt pas important în această direcţie îl constituie suita instrumentală de sorginte folclorică, deci o lucrare cu o formă aparte, în cuprinsul căreia numerele muzicale sunt aranjate conform unei anumite osaturi; o aflăm în *Hori naţionale româneşti pentru piano forte* de **Constantin Steleanu**, prima lucrare muzicală ce apare la Bucureşti, după cum ne informează George Georgescu Breazul[35]. Alcătuită pe principiul suitei, adică prin contrast de atmosferă şi mişcare, dar păstrând o unitate de gen declarată în titlu, cele şase hore ale lui Constantin Steleanu sunt încadrate de două mişcări cu funcţie de introducere (*Larghetto, Allegro)* şi coda. Amprenta stilului lăutăresc este evidentă, mai ales în pasajele de virtuozitate ale liniei melodice, în evident contrast cu un acompaniament mai mult schiţat.

O altă colecţie importantă, *Arii naţionale româneşti transcrise pentru piano-forte de Henri*, apărută la Viena în 1850, stă mărturie pentru constanta preocupare a lui **Henri Ehrlich** pe linia utilizării citatului şi a prelucrării sale minime. Talentat pianist şi violonist, dar şi profesor, Ehrlich este un nume major în constelaţia acelor autori care au promovat fără rezerve melodiile populare româneşti. Tentaţiile compozitorului de a lumina diferenţiat unul şi acelaşi desen melodic sau formulă ritmică sunt evidente; în această direcţie, există frapante asemănări între două

---

[34] *Idem*, p. 63.

[35] Breazul, G., *Lăutarii,* în *Pagini din Istoria muzicii româneşti*, vol. I, ediţie îngrijită şi prefaţată de Vasile Tomescu, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966, p. 171.

manuscrise ale sale, fiecare cu un apreciabil număr de transcrieri – *Airs nationaux Roumains* şi *Rumania*, între care există, practic, identități între piesele incluse, respectiv hore, cântece sau melodii de dans, unele prezentate fără titlu. Interesant în acțiunea lui Henri Ehrlich este faptul că el face inclusiv o apreciere în ceea ce priveşte genurile muzicii noastre populare, considerând ca valabile pentru folclorul românesc patru genuri, şi anume doina, balada, cântecul de lume (în care include romanța) şi cântecul de joc (în care include hora). Parte din melodii sunt prezentate cu un acompaniament minim, acordic, cvasirecitativ, probabil şi pentru a sublinia şi demonstra frumusețea liniei melodice.Ca mostră, pentru ideea de baladă, se poate evidenția o variantă a melodiei lansate de Alexandru Flechtenmacher pe versurile poetului Dimitrie Bolintineanu, versuri ce reînvie o figură istorică dragă inimii româneşti: *Mama lui Ştefan cel Mare*. Analizând colecția lui Ehrlich, muzicologul Octavian Lazăr Cosma sublinia valoarea ei deosebită, inclusiv în modalul omniprezent sub aspectul balansului major-minor, al facturii lăutăreşti, al modalității de includere a unui rit folcloric de tipul *Căluşarilor*, dar mai ales prin capacitatea compozitorului de a nota poetica desfăşurare a unei pretențioase arcuiri de doină căreia îi este rezervat un acompaniament interesant, în sextolete, suprapuse binarului motoric:



Important nume pe rutele de concert ale Europei, fiind între altele invitat ca pianist al curții regelui George V la Hanovra şi concertând în importante centre muzicale, precum Londra, Wiesbaden, Frankfurt pe Main sau Berlin, oraş în care îşi va folosi şi talentul de pedagog timp de un deceniu, **Henri Ehrlich** va onora şi muzicologia şi critica muzicală.

O etapă superioară în prelucrarea folclorică o înregistrează **Carol Miculi**, prin *Caietele de arii naționale* în care se valorifică ritmul legănat de horă, în care melodia apare descătuşată de regula cvadraturii clasice şi în care pătrund ornamentul sau structura modală, de preferință lidică. Varietatea arhitectonică, de la structuri bi la structuri tripartite cu secțiuni rubato sau reluări dinamizate ale materialului anterior expus pledează pentru intervenția gândită a creatorului, care construieşte, elaborează pe un material dat.

În ceea ce-l priveşte pe **Carol Miculi**, pianist ce îşi desăvârşise pregătirea pianistică la Paris, cu Fréderic Chopin, după întoarcerea la Cernăuți, apar cele patru caiete definitorii pentru orientarea compozitorului: *Douăsprezece arii naționale*, rod al contactelor cu solul folcloric românesc. Preocupat de culegerea folclorului încă din anul 1850, dată la care culesese deja circa 36 melodii – adică baza pentru primele sale trei caiete de prelucrări pentru pian ale acestor comori de simțire românească –, Miculi va publica patru ani mai târziu toate cele patru caiete, fiecare cuprinzând un număr egal de prelucrări, respectiv 12; aria tematică oscilează între romanțe şi versuri de dragoste, dar nu lipsesc nici horele, jocurile sau piese fără titlu.

De regulă, piesele culese aparțin zonei din nordul țării, mai precis nordului Moldovei şi nord-estului transilvan, remarcându-se predominanța repertoriului vocal transpus instrumental. Dacă horele ocupă un spațiu important în economia acestor patru caiete, respectiv 13 titluri față de doar şase jocuri, doinele se remarcă prin acuratețea transcrierii.

Veritabile bijuterii dedicate instrumentului favorit al compozitorului, pianul, aceste piese folclorice culese, transcrise şi aranjate de **Carol Miculi**, prezente în cele patru caiete intitulate generic în original *Douze airs nationaux roumains (Ballades, Chants des bergers, Airs de danse...) recueillis et transcrits pour le piano par Charles Miculi, Cahiers 1-1V*, fac dovada perfectei asimilări a esteticii romantice, dar şi a fanteziei unui compozitor deopotrivă pianist înzestrat, apropiat şi de stilul doinit, rubato şi de ritmul giusto al melodiilor de joc. Totalul celor patru caiete este, aşadar, de *48 arii naționale româneşti*, fiecare din aceste piese şi toate laolaltă făcând dovada perfectei stăpâniri a mijloacelor tehnice şi expresive ale instrumentului de către acest muzician complet. Dacă, de regulă, conturul melodic este păstrat cât

mai aproape de original, iar acompaniamentul îmbracă armonic întregul prin acorduri şi arpegii de o culoare extrem de diferențiată, trebuie remarcat, totuşi, faptul că Miculi nu recurge integral la citat, ci doar la motive sau fragmente pe a căror bază realizează mici forme muzicale în care se regăsesc structuri formale complete, cu introducere şi încheiere.

Ceea ce compozitorii primei jumătăți de secol XIX sau chiar cei ce au activat în miezul acelui secol întrevedeau în matca folclorică va fi pe deplin valorificat prin mijloacele şi înțelegerea permise de optica ultimelor decenii ale secolului de către compozitorii numiți generic – prin raportare la crearea şcolii româneşti de compoziție şi la afirmarea personalității enesciene – „compozitorii precursori".

ELEMENTUL FOLCLORIC LA COMPOZITORII PRECURSORI

Impulsionată de o viață muzicală de mare efervescență, creația va lua un curs ascendent mai ales în ultimul pătrar al secolului XIX, când va deveni tot mai bogată, mai diversă,

Dacă primele prelucrări folclorice – cele din prima jumătate a secolului XIX – abundă în secunde mărite sau se bazează pe gama „acustică", dar mențin suportul armonic al cadențelor clasice, toate în perimetrul miniaturilor instrumentale, creatorii se pot orienta deja – spre miezul acestui secol – către forme mai dezvoltate, în care includ melodii populare pe care le citează sau cărora le dau posibilități de dezvoltare. Apar, astfel, o serie de *Uverturi Naționale* şi numeroase muzici de scenă, respectiv, se naşte genul muzicii teatrale, având ca exponenți principali pe **Alexandru Flechtenmacher** şi pe **Elena Tayber Asachi**.

Deopotrivă compozitor, dirijor, violonist şi pedagog, numele lui Alexandru Flechtenmacher se leagă de crearea vodevilului național şi a „cânticelului", a canțonetei scenice autohtone[36]. Implicat în toate mişcările şi momentele politice definitorii pentru arcuirea istoriei noastre în prima jumătate a secolului al XIX-lea, apropiat al marilor spirite paşoptiste, Alexandru Flechtenmacher a realizat veritabile cântece-stindard de libertate, multe dintre ele trecând apoi în zona folclorului orăşenesc, care şi le-a asumat cu titlul de creații anonime. Creator prolific şi dăruit mai cu seamă scenei, Alexandru Flechtenmacher este cel care a dat viață sonoră multora din creațiile lui Vasile Alecsandri, împărțind

---

[36] Cosma, Viorel, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. III, Editura Muzicală, Bucureşti, 2000, p. 69.

cu acesta succesul întregului ciclu al „Chirițelor”, cât şi al altor pagini de comedie semnate de Alecsandri.

Interesant este faptul că – în funcție de dimensiunile sau numărul momentelor muzicale, ca şi de importanța acestora în economia de ansamblu – putem discerne deja un diferențiat repertoriu de teatru muzical: vodevil (*Piatra din casă, Cucoana Chirița în Iaşi* sau *Două fete şi-o neneacă, Întoarcerea Coanei Chirița în provincie. Arvinte şi Pepelea, Un trântor cât zece, Jianu, căpitan de haiduci),* comedie-vodevil (*Iorgu de la Sadagura* sau *Nepotu-i salba dracului, Iaşii în carnaval* sau *Un complot în vis*), comedie cu cântece (*Cinel-cinel, Rusaliile în satul lui Cremene),* proverb cu cântece (*Un rămăşag* sau *O intrigă la bal mascat)*, dramă-farsă cu cântece (*Jignițerul Vadră* sau *Provincialul Vadră la teatrul național),* dramă istorică cu cântece (*Cetatea Neamțului sau Sobiețki şi plăieşii români),* tablou național cu muzică (*Nunta țărănească din Moldova)*, dialog politic cu muzică (*Păcală şi Tândală)*, operetă (*Scara mâței, Crai-Nou)* etc.; alte lucrări definitorii pentru stilul şi participarea lui Alexandru Flechtenmacher la evenimentele istorice cardinale ale istoriei noastre sau la edificarea culturii noastre muzicale naționale sunt *24 Ianuarie sau Unirea țărilor şi a tuturor partidelor* – piesă festivă cu muzică, pe textul lui Mihail Pascaly – şi opereta-vrăjitorie națională *Baba-Hârca,* pe textul lui Matei Millo (1848).

În acest din urmă titlu trebuie citită şi dragostea lui Flechtenmacher pentru folclorul nostru, pe care îl tratează mai ales din perspectivă modală, cu nelipsita secundă mărită, aşa cum este cazul scurtei arii-portret a Viorică, o tânără ce iubeşte şi vrea să fie iubită de alesul ei:

Andantino

Ta - ta zi - ce fa - tă, fa-tă, Ca - tă bi-ne, ca - tă, ca-tă,
Tu ești sla - bă ca o floa-re Ce de-un su - flu ca - de, moa-re,
Fii cu - min - te fa - tă, fa - tă, Nu gră - bi, ci ca - tă, ca - tă,
Fii cu - min-te fa - tă, fa - tă, Nu gră - bi, ci ca - tă, ca-tă.

Şi tot Flechtenmacher, în *Uvertura naţională moldavă*, introduce măiestrit ritmuri şi formule în mod indubitabil de provenienţă folclorică, chiar dacă le modifică pentru a face mai lesnicioasă tratarea lor ulterioară.

Aşa este cazul temelor primă şi secundă, în care prima este o sârbă:



iar cea de-a doua un joc:



Elena Tayber-Asachi, compozitoare, pianistă, cântăreaţă, literată şi profesoară, a scris şi a adaptat multă muzică în special pentru piesele de teatru traduse şi prelucrate de Gheorghe Asachi după cunoscuţi dramaturgi francezi, a susţinut recitaluri de canto şi pian, impulsionând viaţa muzicală a Iaşiului; alături de soţul ei, Gheorghe Asachi, a colaborat la realizarea unor publicaţii cu rol didactic.

Istoria muzicii noastre reţine mai ales *Fête pastorale des bergers moldaves (Serbarea păstorilor moldoveni)*, un vodevil-pastorală cu cântece şi dansuri pe text de Gheorghe Asachi, şi *Dragoş, întâiul domn suveran al Moldovei*, dramă eroică pe muzică, textul aparţinând aceluiaşi Gheorghe Asachi; ambele producţii au avut premiera la Iaşi, în 1834.

Saloanele epocii, ca şi primele scene bucureştene sau ieşene impun şi menţin moda seratelor muzicale, a balurilor şi a reprezentaţiilor teatrale cu muzică. Dincolo de repertoriul de import din marile centre muzicale ale continentului, muzica populară şi, implicit, prelucrările acestei muzici sunt deosebit de preţuite, mai ales în ceea ce se numea „arii de joc": în fapt dansuri şi cântece de lume. Organizate frecvent, aceste manifestări mondene prilejuiau călătorilor sosiţi în Principate contactul nemijlocit cu arta autohtonă, atât cu vârfurile interpretării muzicale, cât şi, mai ales, cu compozitorii şi cu sursa lor de inspiraţie: muzica noastră populară. Aşa este şi cazul multor muzicieni de anvergură care vizitează Principatele Române sau le includ pe orbita turneelor lor şi care, seduşi de nota exotică a folclorului românesc, îl prelucrează în

lucrările lor. Bernard Romberg, cunoscutul violoncelist, va trata muzica sub forma unor variațiuni pe tema dansului *Mititica*, iar Franz Liszt, după un dialog muzical cu Barbu Lăutaru, dialog intrat deja în legendă, va apela şi el la cunoscute intonații româneşti. Lista genurilor muzicale se îmbogățeşte continuu, grație compozitorilor noştri care se formează în străinătate şi apoi se întorc în țară pentru a da un impuls nemaiîntâlnit vieții muzicale.

Practic, toate provinciile româneşti beneficiază de această infuzie de măiestrie.

Compozitorii înțeleg să se racordeze la sursa folclorică, sprijinindu-şi creațiile pe solul muzicii noastre populare, dar ancorând totul în formele muzicii europene, statuate deja prin practica pe care o cunoscuseră în marile capitale în care îşi desăvârşiseră studiile. Un loc important revine expresiei simfonice, vocal-simfonice şi vocale, inclusiv prin apariția operetei şi chiar a operei, un titlu reprezentativ fiind opera *Petru Rareş* a lui **Eduard Caudella**, creații prin care compozitorii noştri încearcă să reechilibreze balanța spirit folcloric – spirit apusean. Punctul culminant este atins în creația lui **Constantin Dimitrescu, George Stephănescu, Gheorghe Dima, Iacob Mureşianu, Gavriil Musicescu** – la rândul lui un pasionat culegător de folclor – şi **Ciprian Porumbescu**, compozitori care, fiecare în felul său, au reprezentat trepte înalte ale evoluției în direcția înnoirilor de limbaj bazate pe vocabular folcloric.

Să surprindem câteva din ipostazele creației inspirate de folclorul nostru şi acordate unei tematici ce înflăcăra conştiințele la ora la care se punea accent pe ideea unirii tuturor românilor. Creații ca *Sentinela Română* şi *Uvertură Națională* ivite de sub pana lui **George Stephănescu** marchează cu puternică amprentă creația simfonică şi vocal-simfonică autohtonă. Dacă *Simfonia în La major*, prima lucrare de acest gen la noi (1869), nu poartă în mod evident pecete folclorică, vagi intonații putând fi surprinse doar în vârtejul rondoului final, *Uvertură națională,* datată 1876, pune deja bazele simfonismului autohton prin ocolirea voită a clişeelor intonaționale orientale şi prin aceea că baza travaliului simfonic în secțiunea destinată dezvoltării o constituie nucleele tematice de sorginte folclorică. În acest fel, George Stephănescu, compozitor format în egală măsură în şcoala germană, dar şi în cea franceză, conştient totodată de misiunea sa de creator dator neamului din care provine, face dovada că este primul compozitor român care a înțeles şi demonstrat faptul că intonațiile româneşti pot şi trebuie să facă parte integrantă dintr-un discurs muzical bogat simfonizat.

Totodată, George Stephănescu a punctat şi ideea că utilizarea fondului folcloric nu trebuie să fie doar făcută ocazional, ca factor de culoare locală, ci că se poate trece dincolo de bariera miniaturilor simfonice[37], fără ca forma muzicală să aibă de suferit. Dacă până la el compozitorii preferau genul miniatural în variantă solistică sau duo, uneori cu transpuneri orchestrale minime, dar în mod declarat orchestrări (aşa cum va proceda, de altfel, şi el în cele *Şase Hore pentru pian* pe care le va oferi publicului şi în variantă orchestrală), începând cu ultimele decenii ale secolului XIX pentru creația românească încep să mijească zorii simfonismului autohton.

Cel care va marca definitiv în acest sens va fi **George Enescu**, dar nici eforturile compozitorilor ce au premers apariția sa pe frontis-piciul creației muzicale europene nu sunt de neglijat, mai ales că ei au avut misiunea de a schimba climatul. Astfel, analiza creației lui George Stephănescu, personalitate componistică de prim rang a componisticii noastre, pune în lumină o preocupare constantă a creatorului în direcția impunerii unui spirit folcloric deosebit de transparent. Pendulând vreme îndelungată între clasic şi folcloric, George Stephănescu este în mod vizibil preocupat de ideea de transpunere în instrumental a ritmului şi a metrului legănat al horelor noastre.

Încă din anii studiilor sale bucureştene, creează un ciclu de hore pentru pian, hore ce poartă titluri semnificative vizând un posibil ciclu al „anotimpurilor", având – aşadar – un programatism declarat şi transparent tratat muzical: *Primăvara, Vara, Toamna*. Mai târziu, li se adaugă alte două hore, *Visul* şi *În crâng* (1872), iar în anul 1875 – *Iasomia.* Câțiva ani mai târziu, Stephănescu revine la hora pentru pian, pe care o ilustrează cu alte şapte titluri: *La munte (*1888), *Nori şi soare* (1891), *Dorul (*1893), *Lacrimi (*1895), *În alte timpuri* (1895), *Sub salcie* (1895) şi *Între flori (*1896). Ambele cicluri, şi cel creat anterior lui 1888 şi cel secvent acestei date, au caracteristici comune, în sensul că George Stephănescu sesizează corect tipul de horă şi chiar face sensi-bile diferențieri în sensul că acordă unora dintre ele atribute legate de intonațiile oriental-lăutăreşti – *Primăvara* sau *Vara* –, intonații pe care le va părăsi în favoarea apelului la folclorul țărănesc în hora imediat următoare, *Toamna. În crâng* şi *Visul* beneficiază chiar şi de o formă muzicală mai elaborată, ele fiind încadrate de o introducere şi o coda.

[37] Cf. Stoianov, Carmen, *George Stephănescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1980.

Bucurându-se de succes prin perfecta asimilare a intonațiilor populare, horele sale au cunoscut şi transpunerea orchestrală, fiind şi astăzi reprezentative pentru genurile miniaturale cameral sau simfonic în creația compozitorilor precursori.

Un pas important mai departe pe linia tratării folclorului românesc în piese de ținută, *Idila pentru vioară şi pian*, lucrare datată 1907, preia intonații anterior utilizate de compozitor, pentru a le da o mai mare circulație şi anvergură solistică.

Climatul folcloric al piesei se distinge prin liniile melodice puse în circulație, linii ce evoluează din aproape în aproape, în manieră improvizatorică, motivele melodice fiind, practic, deduse din ideea semnalelor de bucium din primele patru măsuri.

Totul dă impresia puternică a unei continue improvizații la care participă cele două instrumente ale căror timbruri se întrepătrund în sensul unor continue rememorări sau prefigurări melodice. Inclusiv tema secundă a *Idilei pentru vioară şi pian*, prin reluările ei succesive la vioară, avântată, încifrează un parcurs folcloric lesne de decantat şi în partitura pianistică:



Această expresie folclorică autentică, deosebit de pregnantă, asigură perenitatea mesajului estetic, conferindu-i un loc de frunte în cadrul creației camerale a lui George Stephănescu.

Tot George Stephănescu, în *Sentinela Română (*1868), lucrare anterioară atât *Uverturii Naționale,* cât şi primei sale simfonii (lucrare de şcoală), se apleacă în mod declarat – prin metrul legănat 6/8, ca şi prin frecventele alunecări de secunde mici din finalul motivelor – asupra filonului folcloric. Deoarece versurile poemului lui Vasile Alecsandri vorbesc despre un „viteaz oştean, purtând semnul de roman", adică în mod alegoric poporul român de origine latină, George Stephănescu apelează la o culoare modală intens exploatată pe parcursul acestei lucrări vocal-simfonice, respectiv semnalele de corni cu care debutează poemul. Expus încă de la primele măsuri ale lucrării, semnalul de corni va primi – prin prelucrare ulterioară – o funcție dramaturgică prin care el se pliază perfect rolului de laitmotiv al „chemării la luptă". Funcția lui

este, ca şi în cazul piesei corale *Banul Mărăcine* a aceluiaşi George Stephănescu, aceea de a demonstra că poporul român merită a fi susținut de marile puteri europene în lupta lui pentru Unire, deoarece atunci când Europa a avut nevoie, el a stat precum acel viteaz oştean în calea năvălirilor barbare, ba chiar şi-a trimis luptători care să-i ajute, la nevoie, pe principii Franței – aşa cum este cazul viteazului ban. Aplicarea, la acea dată, a tipului de idee fixă berlioziană sau de laitmotiv wagnerian redusă la dimensiunile unui incipit de mare forță evocatoare, sintetizând date esențiale ale unor practici folclorice legate de transhumanță, demonstrează modernitatea gândirii lui George Stephănescu, compozitor format în calitate de creator la marea şcoală franceză. Deşi semnalul începutului nu va fi tratat strict în ideea berlioziană, este de notat, totuşi, utilizarea lui în sens variațional, având ca scop caracterizarea muzicală a „sentinelei". Din el va deriva ulterior un alt laitmotiv, cel al luptei din secțiunea centrală a lucrării. Dar „semnalul" nu este singurul indicator al ideii de utilizare extrem de sintetică a folclorului. Alături de el, prima temă, expusă chiar în prima articulație a poemului, aşază în prim plan o puternică amprentă folclorică. Apelarea conştientă la coloritul muzicii noastre populare se realizează atât prin transplantarea metrului legănat, a acelui atât de mult îndrăgit 6/8 al horei româneşti, cât şi prin deosebit de frecventele alunecări de secunde mici din finalul motivelor, ca şi din configurația celulei inițiale a primei teme. Este de remarcat faptul că această celulă va putea fi regăsită mai târziu în chiar desenul melodic şi ritmic al rapsodiilor enesciene, fapt ce probează larga sa circulație folclorică, dar şi faptul că George Stephănescu s-a orientat către un indice de netăgăduit al spiritualității noastre, perfect traduse muzical.

Astfel, „demn de relevat este faptul că «*Sentinela română*» devine prima lucrare în care compozitorul s-a aplecat în mod declarat asupra filonului folcloric, pe care nu l-a supus unui travaliu simfonic, ci doar varierii, de preferință secvențială. În cazul primei teme, secvențarea susține edificiul unei tensionate ascensiuni dinamice la capătul căreia se va desprinde – ca un corolar – concluzia construită pe material tematic... Unitatea tematică pentru care pledează argumentele folclorice să arhitectonice, alături de cea tonală: Sol major – sol minor – Sol major – asigură omogenitatea întregii secțiuni în care ne este înfățişat cadrul

acțiunii”[38]. De remarcat inclusiv subtilul balans major-minor mai sus amprentat, dovadă a faptului că şi George Stephănescu era conştient de acest aspect, ulterior intens exploatat de creația enesciană calchiată pe sol folcloric.

În epocă, criticii muzicali au putut surprinde cu perfectă acuratețe intențiile remarcabil traduse muzical ale compozitorului, câtă vreme un redutabil critic, de la o publicație de marcă, specializată în viața muzicală a României, cu difuzare în străinătate, remarca, la prima audiție a lucrării, faptul că „În *Sentinelă* se distinge introducerea al cărei motiv de bază este prezentat variat şi armonizat mereu altfel....în timpul recitării poemei, în orchestră muzica exprimă fidel intențiile poetului....un episod simfonic o secționează, ilustrând diversele invazii barbare şi victoriile românilor...are idei de multă distincție”[39].În acest mod, ideea trezirii conştiinței naționale a românilor este subliniată prin coeziunea arcului tematic poetico-muzcial, cu referire expresă la exploatarea unor date esențiale ale practicii noastre folclorice, cu aluzii fine, de o discreție savantă, adusă în prim plan.

Acelaşi George Stephănescu face un important pas atunci când, pe textul lui Vasile Alecsandri, va crea partitura muzicală a feeriei *Sânziana şi Pepelea*, în fapt prima noastră feerie națională, după ce pe scena Teatrului Național genul feeriei cunoscuse câteva notabile succese, semnate mai ales de Ioan Andreas Wachmann. După ce Alexandru Flechtenmacher, considerat de contemporanii săi „Mozart al românilor”, cucerise publicul nostru, convingându-l de dăruirea cu care putea da viață muzicală marilor succese dramatice ale lui Alecsandri, contribuind în mare măsură la impunerea acestora pe afişul stagiunilor şi marcând veritabile „şlagăre” prin „cânticelele” sale, iată că acum George Stephănescu îi concurează popularitatea şi măiestria.

Feeria este, în fapt, o fabulă în care cele două planuri – cel real şi cel fantastic – se interferează continuu şi în care personajul central, Pepelea, este portretizat muzical prin fluieraşul fermecat ce îl însoțeşte în mod permanent, aşa cum fluierul este, în multe din creațiile noastre populare un însoțitor al țăranului român. De aceea, toate intrările în scenă ale lui Pepelea sunt acompaniate printr-o melodică folclorică, la început diatonică, apoi cu interpolări cromatice prin care se atinge – doar tangențial şi foarte general – sfera intonațională a folclorului orăşenesc:

---

[38] Stoianov, Carmen, *George Stephănescu*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1980, p. 170.

[39] *Sentinela română*, în „Eco musicale di Romania”, an I, 1869, nr.5.



De altfel, lui George Stephănescu şi, prin el, personajului central al feeriei i se datorează şi crearea uneia din cele mai pertinente melodii ce a făcut cu adevărat succes în epocă, devenind la scurt timp după aceea melodie de sine stătătoare, publicată ca atare şi preluată în repertoriul marilor solişti, inclusiv în cel al Haricleei Darclée, care a realizat şi o versiune discografică a „Cântecului fluieraşului". Tot Stephănescu apelează la intonaţii populare, respectiv de horă, şi într-o altă lucrare destinată scenei, opereta *Cometa*, în care aria ţigăncii (numărul muzical nr.2) desfăşoară o melodică de factură folclorică, susţinută de un acompaniament de horă:



În ceea ce priveşte însă lucrarea definitorie, prin care George Stephănescu s-a impus în conştiinţa publicului inclusiv la peste un secol de la data creării ei – avem în vedere aici *Uvertura Naţională* –, ne rezervăm dreptul de a zăbovi în cele ce urmează asupra datelor ei esenţiale. Uvertura beneficiază din plin de infuzia folclorului, inclusiv în introducerea ei lentă, plină de accente evocatoare, purtătoare ale unui posibil programatism în care se descifrează accente eroice:



Subliniem faptul că Stephănescu a optat în mod declarat pentru acest tip de intonaţii, deoarece prima variantă a introducerii avea o cu totul altă alură – tot folclorică,



dar lucrarea în întregimea ei servea drept „cortină sonoră” pentru un vodevil, astfel că totul părea unitar.

Din clipa în care compozitorul a destinat-o sălii de concert, ca lucrare de sine stătătoare, sensul ei a devenit altul.

Doar temele ei au purtat pe mai departe ideea de joc:



De altfel, ideea lansării în spațiul creației noastre muzicale a tipului de uvertură națională atrage şi alți compozitori, care văd în aceasta terenul ideal pentru o substanță folclorică cuplată ideilor programatice de sorginte istorică.

Astfel, **Iacob Mureşianu** va crea în 1882 Uvertura intitulată *Ştefan cel Mare,* axată pe cunoscutul pretext literar semnat de Dimitrie Bolintineanu. Este articulată bipartit, pe principiul lent-repede, prima mişcare beneficiind de infuzia energetică a nu mai puțin de patru teme, iar cea de-a doua fiind bitematică. Caracterul pregnant popular al temei ce redă ecourile bătăliei este de necontestat, ca şi cea – eminamente modală – încredințată flautului, evocând un cântec de fluier:



Se recunosc şi surse de cântec orăşenesc, ceea ce denotă caracterul eclectic al preluărilor, balanța înclinând în acest caz spre „popular" mai degrabă decât spre „folcloric".

Aplecarea lui Iacob Mureşianu în direcția valorificării intonațiilor româneşti este un veritabil crez al compozitorului-pedagog. Astfel, nu doar latura simfonică beneficiază de infuzia de cântec popular, ci şi cea camerală sau vocal-simfonică. În cazul pieselor destinate pianului, *Cimpoiul* încearcă să redea inclusiv tipul de scriitură specifică pentru acest instrument, prin excelență de acompaniament, urmând contururile jocului popular care se intersectează şi cu contururi cvasilirice:



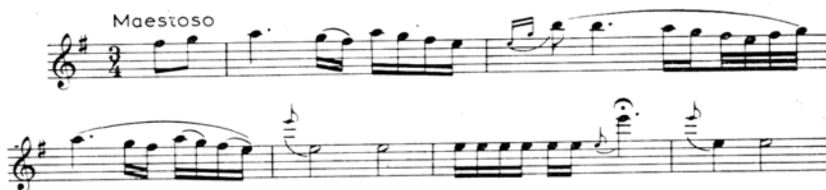
Creator al oratoriului în literatura noastră muzicală, acelaşi Iacob Mureşianu va insera în canavaua sa sonoră o serie de motive create în spirit folcloric; aşa este cazul melopeei lui Negru Vodă din oratoriul *Mănăstirea Argeşului:*

Adagio

Mîn - dre cio - bă - nas din flu - er doi - naş, Pe Ar - geş în sus cu tur - ma te-ai dus

pe Ar - geş în jos cu tur - ma ai fost

sau al tipului de melodică doinită din acelaşi oratoriu, prezente în partitura flautului, în secţiunea introductivă a unui moment solistic:



Creația lui **Gheorghe Dima** stă şi ea mărturie profundului ataşament al compozitorului față de solul nostru folcloric, mai ales în *Cântecele* sale funebre.

Gavriil Musicescu aprofundează şi el un aspect modal deosebit ca arie stilistică: este vorba despre concertele sale religioase, axate pe reevaluări nu folclorice, ci tradiționale pentru cântul bisericesc răsăritean, cu toate că în cel de-al doilea concert se pot recunoaşte şi inflexiuni populare[40].

În ceea ce priveşte concertul instrumental, care abia acum începe să se contureze în peisajul muzical românesc, grație mai ales existenței unor virtuozi, ritmul de joc este cel preferat, aşa cum se poate observa şi din exemplul următor, ilustrând prima lucrare de acest tip din creația lui **Constantin Dimitrescu** dedicată violoncelului solist:



Tot în creația lui Constantin Dimitrescu se pot identifica accente româneşti în cvartetele sale, în special în cel de-al patrulea, în care elementul lăutăresc este bine individualizat,



[40] Cosma, Octavian, *op. cit.*, vol. IV, p. 365.

dar, mai cu seamă, în cunoscutul său *Dans țărănesc*, în care ideea de luminozitate şi ritmul alert, antrenant fac din această piesă una din bijuteriile instrumentale ce nu şi-au pierdut prospețimea:



În ceea ce priveşte lucrările lui **Ciprian Porumbescu**, acesta demonstrează o deosebită apetență pentru inflexiunile de romanță, aşa cum se poate observa la nivelul celei mai cunoscute piese a sa, *Balada* pentru vioară şi pian,



dar şi la teme prin excelență modale, aşa cum este cazul celei ce marchează derularea melodică din *Rapsodia română:*



Depănând mai departe firul creației româneşti ce afirmă filiația folclorică, să surprindem în cele ce urmează şi alte aspecte ale introducerii problematicii folclorice în creația muzicală a compozitorilor precursori, a căror preocupare centrală este.

Astfel, la începutul secolului XX, după ce încă din anul 1883 proclamase ideea necesității impunerii propriei noastre individualități muzicale ca națiune în plin avânt, Grigore Ventura notează că „muzica noastră populară ne oferă un adevărat şi bogat tezaur pe care nu trebuie să-l dispreţuim. Prin caracterul ei oriental, prin tonalitatea ei națională, muzica noastră populară trebuie să devie baza pe care vom edifica arta muzicală română”[41]. Aşadar, se opune deja formelor şi tiparelor melodice de tip occidental, impunându-se cu pregnanță o anume savoare orientală ce caracterizează folclorul românesc şi care trebuie să devină o dominantă a creației noastre profesioniste. Linia exprimată de Grigore Ventura fusese deja explorată, prin încercări, de către compozitorii de la mijlocul veacului XIX, aşa cum am avut prilejul de a o arăta mai sus. Acum, ceea ce capătă o cu totul altă relevanță este integrarea folclorului. În lucrări variate ca gen, formă sau stil, cu soluții de cele mai multe ori personale, abordarea folclorului continuă să-i preocupe pe compozitori.

Diversificarea manierei de abordare a creației muzicale orale se realizează întotdeauna în paralel cu extinderea zonei geografice din care se culeg melodiile, de cele mai multe ori citate. Desigur, faptul că sunt folosite cu precădere citatele nu înseamnă şi redarea în întregime a uneia sau a alteia dintre melodii, ci – mai degrabă – utilizarea acelei porțiuni care pare potrivită pentru a face dintr-un contur tematic purtătorul ideii de apelare la fondul autohton de cântare.

În unele cazuri, prelucrarea ajunge să se raporteze doar la „mimarea” apelului la ea; înțelesul acestei acțiuni se explică mai ales prin folosirea preferențială a unui motiv, de regulă a celui inițial, motiv ce va fi tratat prin dezvoltare în cele mai diferite moduri în compoziții ce reclamă o concepție simfonică. Aceasta este calea prin care se ajunge la crearea unui stil folcloric prin fuzionarea unor structuri de intervale, game sau ritmuri specifice într-un tot din care recunoaşterea materialului originar nu mai este posibilă. Acesta este şi cazul *Uverturii Naționale* de George Stephănescu, la care ne-am referit mai sus sau al cunoscutei *Balade pentru vioară şi pian* de Ciprian Porumbescu.

Ajunşi cu considerațiile în acest punct şi sondând perimetrul creației muzicale româneşti din cea de-a doua jumătate a secolului XIX, se impune făcută precizarea că, pe lângă apelarea directă la folclorul

[41] Ventura, Gr, *George Enescu,* în *Revista idealistă*, vol. I, martie, Bucureşti, 1903, p. 192.

țărănesc, mulți compozitori au utilizat ca fundament sau ca interferențe stilistice, cu rol expresiv pronunțat, inclusiv date esențiale ale folclorului orăşenesc, respectiv muzica lăutarilor şi indici melodici de extracție orientală specifici pentru genul romanței lăutăreşti, totalitatea acestor factori imprimând creațiilor respective o accentuată culoare locală, un climat în care specificul național transpare cu o apreciabilă doză de impuritate.

Ceea ce ne interesează în lucrarea de față este, însă, nu baza, nu punctul de pornire, cât, mai ales, însuşi procesul în derularea sa, deci maniera diferențiată şi subtil nuanțată în care a fost tratată încorporarea datelor inițiale alese de compozitori. Valorificarea cântecului popular este un proces complex, presupunând existența unor izvoare, a culegerilor deja tipărite de folclor românesc de extracție țărănească sau orăşenească, dar şi a dorinței declarate, a nevoii creatorilor de raportare la acestea, un proces condiționat în mare parte de existența unei concepții asupra esenței, a menirii şi a potențelor muzicii naționale. Sinteza organică național-universal va marca astfel de o manieră personală majoritatea creațiilor în care se va face simțită prezența cântecului popular.

Rezumând, până la apariția şi impunerea pe frontispiciul creației noastre muzicale şi al vieții muzicale româneşti a lui **George Enescu** prin lucrări definitorii tributare abordării folclorice, principalul mijloc de circulație a intonațiilor folclorice prin intermediul creației profesioniste îl constituie miniatura corală, gen de mare accesibilitate, al cărui colorit profund național este pus în evidență cu constanță, mai cu seamă, însă, prin creațiile lui **Gavriil Musicescu**. Acest compozitor este, de altfel, considerat creatorul genului prelucrării corale în muzica românească.

Din lista prelucrărilor sale în care interpretarea armonică se face conform melodici populare, ethosului ei, cităm titluri ca *Răsai lună,* axat pe relevarea celor mai semnificative turnuri modale ale lui re eolic, *Dor, dorule,* construit pe datele unui frigic cu treapta a III-a alterată ascendent, sau *Moş bătrân,* în care complexitatea datelor modale traversează nu mai puțin de patru „praguri” perfect conjugate şi sudate prin subtile modulații: re doric – do ionic – la frigic – do minor armonic – la frigic[42].

Apelând la folclorul transilvan, **Iacob Mureşianu** utilizează şi el în *Doina din Bihor*, lucrare concepută pentru tenor solo şi patru voci bărbăteşti, un mod de sol eolic cu treapta a IV-a ridicată; pe lângă

[42] Popovici, Doru, *Muzica corală românească*, Editura Muzicală, Bucureşti, 1966, p. 35.

modul cu caracteristică lidică utilizat, folosirea recitativului doinit şi a cântării cvasi-rubato şi parlando-rubato face din această *Doină din Bihor* o lucrare în care valorificarea tezaurului folcloric cunoaşte încă o cale pe care se vor înscrie ulterior mulți alți compozitori, dornici să valorifice folclorul.

Acelaşi stil parlando-rubato va face din piesele lui **Ion Vidu** un veritabil model de tratare folclorică în care, pe lângă procedeele de tratare, însăşi forma derivă din practica folclorică. Este cunoscut deja tiparul formal lent-vioi, respectiv doină-joc, alteori horă – doină –joc sau parlando rubato-giusto silabic, pe care îl evidențiază multe din paginile sale corale. Pe lângă formă, tratarea melodiei, la rândul ei bogat ornamentată, cu alură melismatică pronunțată, cum este în cazul pieselor *Răsunetul Ardealului* şi *Răsunet de la Crişana,* aduce în prim plan virtuozitatea folosirii procedeelor folclorice atât ca fond, cât şi ca formă.

Un alt gen în care filiația folclorică apare evidentă este cel vocal-instrumental, ilustrat de creația lui **Ciprian Porumbescu** în balada intitulată *Altarul Mănăstirii Putna* sau de **Gheorghe Dima** şi **Iacob Mureşianu**, ultimii doi compozitori fiind considerați creatori ai genului baladei romantice şi, respectiv, al oratoriului în muzica noastră[43]. Aceste subgenuri sunt bogat infuzate de intonații populare, beneficiind şi de o tratare simfonică de deschidere dramatică; expresia vocală şi instrumentală se îngemănează în datele unei dramaturgii ce ilustrează în mod pregnant ideile şi momentele-cheie ale desfăşurării acțiunii dramatice din sursa literară utilizată drept bază.

Veritabile capodopere ale tratării folclorului pot fi aflate şi în planul creației instrumentale.

Dintre acestea, creația lui **Constantin Dimitrescu** oferă temeiul judecării ei ca fiind foarte apropiată de folclor, aşa cum este cazul piesei de virtuozitate concepute inițial pentru violoncel, apoi orchestrate – *Dans țărănesc* – sau ca o stilizare a acestuia, cu vădite intonații orientale, cum este cazul *Cvartetului de coarde nr.4*.

O mai declarată înscriere în sfera cântecului şi a spiritului popular românesc o aflăm, prin elemente stilizate, în cadrul altor lucrări în care tratarea ca fond modal a gamei cu secundă mărită ocupă un loc central, cum este cazul *Cvartetului nr. 5* al aceluiaşi compozitor.

Fantezia română şi opera *Petru Rareş* poartă aceeaşi amprentă a utilizării folclorului în proporții variabile, ambele lucrări la care facem referire fiind datorate aceluiaşi creator: **Eduard Caudella**. De altfel,

[43] Cosma, Octavian Lazăr, *op. cit.*, vol. IV, Bucureşti, p. 381 şi 386.

Eduard Caudella este şi cel care, preocupat şi de latura teoretică, va enunța existența – la nivelul muzicii româneşti – a trei game:

1) major cu treapta a IV-a ridicată şi a şaptea coborâtă – o combinație de lidic şi mixolidic;

2) minor armonic cu treapta a IV-a ridicată;

3) minorul (aşa-zis românesc) – practic un major armonic cu treapta a II-a coborâtă.

Intonațiile româneşti, prezente la nivelul operei *Petru Rareş,* servesc compozitorului la caracterizarea eroilor pozitivi, în special a lui Petru şi a Ilenei, ca şi a motivelor ce ilustrează muzical legătura ce există între aceşti doi tineri:



Li se adaugă o mare parte din lucrările camerale, vocale, simfonice, vocal-simfonice, scenice sau concertante semnate, după caz, de **Constantin Dimitrescu, George Stephănescu, Iacob Mureşianu, George Dima, Gavriil Musicescu** sau **Ciprian Porumbescu**; în acest fel, avem un tablou cât se poate de apropiat de realitatea explorării expresiei noastre folclorice.

Dar marele pas înainte pe această linie, cu solidă ancorare în solul folcloric şi cu o exploatare atentă a tuturor virtuților simfonice ale melosului nostru popular, urmează să se facă odată cu trecerea peste pragul secolului XX şi cu impunerea personalității enesciene.

CREAȚIA ENESCIANĂ: CONFLUENȚA DEPLINĂ CU MATCA FOLCLORICĂ

La distanță de peste o jumătate de secol de la primele încercări de prelucrare a muzicii noastre populare şi de la pătrunderea acestor piese devenite de succes în circuitul public, grație publicațiilor, dar şi vieții

mondene, saloanelor bucureştene sau ieşene în special, de la **Henri Ehrlich** sau **Ioan Andreas Wachmann** care se străduiseră să păstreze neschimbat cursul melodic, începutul secolului XX a marcat schimbări esenţiale. De altfel, dorinţa de a prezenta publicului un conţinut muzical cât mai apropiat de originalul folcloric era legitimă, pentru că aceşti compozitori au sesizat frumuseţea şi capacitatea acestor melodii de a transmite cu acurateţe un mesaj în „limba muzicală" a poporului nostru.

Pe de altă parte, nu este mai puţin adevărat că aceşti adevăraţi vizionari, având imensa nevoie de a se adresa publicului în formare, nici nu ţinteau să opereze schimbări majore ale melodiei, ci încercau să o plieze ideii de acompaniament, susţinut în bas. Ca probă a celor mai sus afirmate, poate fi citată oricând opinia lui **Ioan Andreas Wachmann**, care chiar legitima prin afirmaţiile sale acest tipar la care a apelat: „Dau aceste aşa cum le-am auzit din gura trubadurilor populari, de care Valahia abundă, n-am schimbat nici o notă şi n-am făcut decât să adaug acompaniamentul armonic" – nota compozitorul şi, totodată, aranjorul acestor melodii.

Mai târziu, **Gavriil Musicescu** va pune în mod deschis problema armonizării cântecului nostru popular potrivit specificului său melodic, cale urmată apoi şi de **Dumitru Georgescu Kiriac** şi, evident, de **George Enescu**, creator ce dovedeşte, încă de la primele sale opusuri axate pe filon folcloric, o deplină maturitate în acest sens.

George Enescu, în special, prin creaţia sa, privită în ansamblul ei, marchează un moment crucial. Ea însumează, încă de la primele opusuri enesciene, toate problemele folclorului în creaţie, aşa cum au fost ele puse pe tapet de către compozitorii precursori şi se aprofundează – sub variate aspecte – prin raportarea cântecului popular utilizat ca material melodic pentru formele simfonice şi, mai apoi, pentru creaţia liricodramatică.

Deschizător de noi orizonturi, **George Enescu** s-a ferit de teoretizări, dar moştenirea sa a oferit urmaşilor prilejul unor analize stilistice şi structurale de o remarcabilă profunzime. Creatorul care a dat şcolii naţionale româneşti substanţă şi strălucire a aflat în însăşi gândirea muzicală a poporului nostru – pe care a studiat-o cu aplicaţie – soluţii multiple, pe care le-a utilizat conjugându-le cu maturitatea şi cu experienţa sa artistică.

Încă de la primul său număr de opus, cel care a cucerit publicul parizian prin repetarea concertului de la Colonne înainte de a cuceri şi publicul bucureştean prin concertul de la Ateneu, de la *Poema română*,

folclorul nostru, subtil decantat în intonaţii irizate, creând o subtilă culoare locală, apare îmbrăcat într-o haină orchestral-armonică ce îi reliefează fondul, devenind astfel un prim model pe deplin acceptat şi chiar recomandabil de transpunere a cântecului şi dansului popular românesc în creaţia profesionistă.

Tot o mare încărcătură de gând românesc aflăm şi în *Suita română*, lucrare în care compozitorul apelează la cunoscutele intonaţii din *Doina Oltului*, subtil transpuse orchestral în introducere:



la care se adaugă şi o altă pagină cunoscută, mult vehiculată în epocă: hora *Şapte scări:*



sau la mişcarea larg desfăşurată a unei hore boiereşti:



Ulterior, *Rapsodiile române*, şi ele opere de tinereţe, tratează folclorul de aşa manieră încât se simte un maxim menajament în sensul păstrării nealterate a liniei melodice originale, linie ce rămâne perfect recognoscibilă. De fiecare dată, însă, intervenţia creatoare se va face în spiritul acesteia, prin lansarea şi luminarea unor aspecte continuate de textul la care apelase.

Plasticitatea şi pregnanţa melodiilor îl ajută, din îmbinarea lor rezultând un întreg închegat organic, în care virtuozitatea orchestrală defineşte una din modalităţile de abordare a folclorului în anii începutului de secol XX. Singulare prin forma lor rapsodică – în contextul întregii creaţii enesciene – ,aceste lucrări fac, de fapt, elogiul frumuseţii cântului popular în forma sa cea mai pură, aşa cum Enescu a cunoscut-o şi a agreat-o. În acelaşi timp, ele ilustrează declaraţia enesciană potrivit căreia folclorul „este perfect în sine. Întrebuinţarea lui în lucrările simfonice echivalează cu o slăbire, o diluare a lui. Înţeleg ca fiecare compozitor să se inspire prin propriile sale mijloace. Nu văd decât o singură excepţie: folosirea folclorului în rapsodii, unde motivele populare sunt juxtapuse, nu prelucrate. Se poate amplifica motivul popular, într-o singură manieră, aceea a progresiunii dinamice, prin reluarea lui, prin repetarea lui, fără codiţe sau umpluturi”[44]. Aceasta este poziţia lui George Enescu faţă de cântecul nostru popular într-o anumită fază a creaţiei sale, mai precis în prima fază, atunci când respectul faţă de folclor îl împiedica să acţioneze creator asupra acestuia. Aspectul de mai sus comportă şi o altă apreciere: aceea că – la fel ca majoritatea creatorilor români – George Enescu nu vedea ca viabilă soluţia de

---

[44] Broşteanu, Aurel, *Interviu cu George Enescu,* în *Propăşirea*, an I, nr. 75, 17 dec. 1928.

pliere a fondului folcloric la exigențele formelor statuate de practica europeană în diferitele genuri, mai cu seamă în cel simfonic.

Mai târziu, sesizând capacitatea de modelare a acestui filon în sensul respectării modalismului său, dar şi de apreciabilă „cantitate” de intervenție creatoare asupra sa, remodelându-i zicerea, acelaşi George Enescu va abdica abrupt de la această atitudine, probată în prima sa fază de creație, şi se va îndrepta în mod declarat către creația în stil folcloric. După ce recomandase şi chiar demonstrase viabilitatea soluției formei rapsodice sau a suitei ca fiind propice integrării citatului, Enescu lărgeşte acum în mod considerabil perspectiva abordării folclorice prin făurirea unui limbaj muzical propriu, prin aprofundarea elementelor intonaționale cu mijloacele oferite de tratarea lor pe orizontală.

Depăşindu-şi şi contrazicându-şi pe paginile hârtiei cu portative declarațiile anterioare, reconsiderând inclusiv genul suitei orchestrale, George Enescu va crea o excepțională pagină simfonică, la care dorim să ne raportăm în cele ce urmează: este vorba despre *Suita I pentru orchestră,* lucrare ce debutează cu o pagină inedită ca soluție, unică în întreaga literatură muzicală.

Cunoscutul *Preludiu la unison* apare ca o altă etapă a distilării folclorului. Melodia rămâne purtătoare a mesajului muzical, dar de această dată ne aflăm în fața unei monodii originale care, fără a mai fi un simplu citat folcloric, apare ca o esență a datelor folclorice prin ceea ce are mai intim şi mai personal climatul muzicii noastre de veacuri:



Ca model de prelucrare a acestei teme, *Menuetul lent* ce urmează dă o altă turnură intonațiilor din *Preludiu la unison*



Fără a ne propune să facem o mai detaliată analiză a opusurilor enesciene sau a concepţiei simfonice a compozitorului raportată la solul folcloric, putem nota, totuşi, câteva idei privind ampla sinteză pe care o realizează muzica sa, model de ritmică fluidă, extrasă dintr-un fond arhaic, de filiaţie românească.

Temele se întrepătrund în manieră armonioasă, continuându-se una pe cealaltă, prelungindu-şi vibraţia dincolo de rostirea ultimului sunet. Un rol determinant îi revine temei secunde, prin anticiparea sa în sonurile primei teme, dar şi prin calitatea ei de completare, de complement al temei principale, ceea ce sudează expresia şi face ca percepţia să înregistreze un flux continuu al melodicii într-un discurs în care temele, deşi diferenţiate, nu se opun, ci se completează, în vreme ce dezvoltările – bazate în principal doar pe una din teme – conţin un lirism ce devine nota marcantă a personalităţii de excepţie a compozitorului.

Ca exemplu elocvent în această direcţie citām *Sonata a doua pentru pian şi vioară*. Melodia începutului, de esenţă viguroasă, are suficiente puncte comune cu celebrul *Preludiu la unison* din *Suita pentru orchestră op.9* şi tot ea pune în evidenţă o formidabilă cuplare de energii interioare.

Referindu-se la o altă partitură enesciană, celebra *Sonata a III-a pentru pian şi vioară în caracter popular românesc*, lucrare datată 1926, Tudor Ciortea nota că ea reprezintă cea mai importantă lucrare românească de muzică de cameră şi una din compoziţiile similare de mare valoare, cu conţinut popular, din literatura muzicală modernă. Substanţa rapsodică desprinsă din practica lăutarilor a aflat în intuiţia lui George Enescu cea mai sigură cale spre celebritate şi succes. Libertatea aparentă a discursului muzical axat pe structuri riguroase, aproape matematice, dar evidenţiind un caracter improvizatoric ce o domină cu putere, dar îi şi defineşte magnetismul prin principalele modalităţi de tratare a folclorului, care sunt isonul şi eterofonia, alături de mirifica lume modală a sferturilor de ton, a glissando-ului sau portato-ului, este suverană.

Totodată, George Enescu îşi afirmă aici capacitatea de continuă remodelare a unui dat muzical care doar în spirit este folcloric, fără a conține nici cea mai mică umbră de racord spre citat în sine. Concepția muzicală este de un mare rafinament; integrate unui arc perfect construit într-o concepție ciclică, datele materialului muzical sunt continuu prelucrate fie în ansamblul expunerii tematice, fie celulă de celulă, suferind inversiuni, augmentări sau diminuții. Recunoaştem aici declarația enesciană potrivit căreia „pentru mine muzica nu este o stare, ci o acțiune", principiu ce va fi chemat să guverneze şi dramaturgia leitmotivică din *Oedipe*, un alt opus enescian în care folclorul este utilizat în manieră subtil filtrată.

În acțiunea de continuă transformare melodică, de continuă diversificare ritmică, de schimbare a structurilor, se recunoaşte cu uşurință un procedeu dedus din practica folclorică, şi anume acela al continuei variații ce asigură unitatea în diversitate. Structurile melodice ascultă de regulile oralității ce le impun un anume statut de expunere, dar, în acelaşi timp, şi de legile unei dramaturgii interioare ce implică devenirea continuă, în funcție de momentul recreării lor de către interpreții populari ce le adaugă mereu, la fiecare reluare, altceva din propria lor personalitate. Ridicată la rang de lege în creația lui George Enescu – fie că este vorba despre reevaluări folclorice, fie că nu utilizează în mod direct informația folclorică ori pe cea cu trimitere la sfera solului folcloric –, tehnica variațională este o trăsătură dominantă la scara întregii sale creații; este tehnica pe care compozitorul a agreat-o atât de mult, încât i-a dat valențe diferențiate în funcție de etapele parcurse.

Primele sale lucrări relevă aplicarea acestui principiu doar la nivelul prezentării variate a temelor, deci a unor profiluri muzicale înzestrate cu personalitate şi dinamism, având şi rol în dramaturgia de ansamblu, fără ca această tehnică să se repercuteze în mod vizibil în eşafodajul arhitectonic. Opusurile târzii, în schimb, oferă prilejul evidențierii tehnicii şi principiului variațional în însăşi microstructura intervalică sau ritmică, fapt ce va determina veritabile turnuri de formă. Interesant este însă şi faptul că Enescu nu a părăsit cu uşurință unele modele folclorice la care apelase în tinerețe, dovadă fiind reluarea, peste ani, a unui fragment din cunoscuta *Doină a Oltului*, anterior prelucrată în *Suita română*:



Dedusă din însăşi matca populară, din practica folclorică, legea continuei variații îl va determina pe compozitor să şteargă barierele până atunci existente între mari suprafețe şi să reinterpreteze chiar principiile de construcție, atât în formele de sonată, cât şi în rondo, mergând de la simpla variație ritmică sau melodică la cea evolutivă. Ritmica parlando-rubato integrată în sistemul metricii populare domină discursul muzical enescian, întrepătrunzându-se cu o concepție armonică în care complexitatea ascultă de necesități modale, cu frecvente schimbări de centru şi cu utilizarea microintervalelor. Elementul folcloric apare subliniat la cel mai înalt grad: asimetria, caracterul improvizatoric, structurile intime ale melodiei, ritmului şi armoniei, ale suprafețelor contrapunctice sau eterofonice, măiestria tehnică a îmbinării lor într-un discurs dominat de fluența curgerii, a expunerii, conjugând libertatea cu maxima rigoare, toate acestea devin traiectorii definitorii pentru întreaga creație a compozitorului.

Pentru a defini mai exact raportarea la epocă, la problematica folclorică, se cere să notăm, fie şi sumar, câteva din opiniile celor mai în vogă compozitori care, pe această temă, au răspuns cunoscutei anchete inițiate de revista „Muzica". Faptul că această problematică a fost îndelung vehiculată şi dezbătută în presa de specialitate a vremii, în conferințe sau interviuri, inclusiv anterior acestei anchete, faptul că ea ajunge să facă obiectul preocupării generale a muzicienilor români, fie aceştia creatori sau nu, nu este deloc întâmplător. Până la acea dată fusese cules şi cercetat un apreciabil număr de doine, jocuri, bocete sau colinde: citatul prezentat în stare pură sau prelucrat circula în tot mai multe lucrări, fie cu rol exclusiv coloristic, evocator al unei atmosfere ce se dorea națională, fie cu rol determinant, de substanță; în ambele cazuri, el putea fi prezentat de compozitori în stare pură sau prelucrat în varii ipostaze.

Realizarea specificului românesc, evidențiat mai ales în opusuri simfonice, presupunea însă o desprindere de citat, o căutare a noi modalități de expresie, a unor noi tipare formale şi modale, ca şi elaborarea unei sintaxe care să convină acestei morfologii deduse din creația

orală. Diversificarea modalităților stilistice, de la acea generalizată tratare a folclorului la alte deschideri stilistice ce vor avea menirea de a permite afirmarea individualităților artistice, se va face treptat şi nu fără a se crea unele animozități. Mulți compozitori, cu toate că susțineau afirmarea specificului național în muzică, nu înțelegeau şi necesitatea valorificării muzicii noastre populare în datele eşafodajului simfonic, ba chiar manifestau neîncredere față de acest gen de încercări. Concret, în timp ce un muzician extrem de bine informat în această direcție, cunoscător al „sursei”, era convins că doar folclorul poate asigura originalitatea şcolii naționale de compoziție, **Alexandru Zirra** considera că motivul popular îşi află eficiența doar în descrieri pitoreşti, în realizarea culorii locale, a ambientului general, iar **Ion Nonna Otescu** manifesta chiar reticențe față de utilizarea acestuia în cadrele statuate ale genului simfonic.

Ca şi **Constantin Brăiloiu**, un alt muzician, **Constantin C. Nottara**, observa cu mâhnire că virtuțile muzicii populare nu au fost încă pe deplin sondate, iar **Dimitrie Cuclin** – partizan al aceluiaşi punct de vedere – nota că „din muzica românească, psihologiceşte bogată şi pură, se poate face orice, până la expresia celei mai înalte arte posibile”[45].

Alăturându-se opiniei lui **Alexandru Zirra, Mihail Jora** şi **Alfred Alessandrescu** indică, amândoi, forma rapsodică drept ideală pentru expunerea unei muzici ce se cere ferită de denaturarea expresiei.

Timpul a infirmat multe dintre părerile menționate, cu precădere părerile celor din urmă; ei înşişi au recunoscut, prin propria creație, vastele orizonturi pe care le deschide creatorului apelarea consecventă la cântecul popular.

Pentru a merge înainte, nu este nevoie doar de culegerea sau de contactul cu cântecul acestui neam, ci şi, mai ales, de cercetarea sa aprofundată. Acestei meniri i s-au dedicat compozitorii **Tiberiu Brediceanu, Dumitru Georgescu Kiriac** şi **Bela Bartok**, creatori ce au selectat cântecele populare culese şi analizate; profunzi cunoscători ai particularităților de gen şi zonale ale acestora, având față de simpli culegători de folclor avantajul unei pregătiri profesionale superioare, aceştia au impulsionat procesul. De aceea, colecțiile acestora se prezintă ca adevărate tezaure naționale, fondul lor de aur servind atât compozitorilor – culegători, cât şi altor creatori, drept fundament în creație.

---

[45] Costin, Maximilian, *Muzica românească*, în „Muzica”, an II, 3 ianuarie 1920, p. 113.

Se evidențiază, cu această ocazie, câteva trăsături specifice ale melosului popular, trăsături ce se vor regăsi în creația profesionistă: limpezimea frazei muzicale, cantabilitatea şi încărcătura ei expresivă, sistemul de cvarte existente în muzica maramureşană, formulele ritmice, principiul variațional ca factor de coeziune şi dezvoltare, alternanța măsurilor, sisteme de cadențare, moduri diatonice sau cromatice, uneori jumătăți de bemol sau becar, sferturi de ton, melisme, sistem de versificație (lungimea rândului melodic), factură.

Toate aceste direcții, succint trasate mai sus, vor fi dezvoltate, amplificate, amănunțit cercetate, defalcate sau sintetizate de către compozitorii contemporani pentru a da creațiilor lor amprenta propriei personalități şi acea necesară implantare în solul folcloric. Uneori, chiar în compoziții voit nefolclorice, unii comentatori ai opusurilor lui **George Enescu** au surprins ceva din parfumul, din culoarea națională pe care o respirau şi alte creații ale sale.

Voit sau nu, elementul folcloric pătrunde în creația muzicală românească a secolului XX pe care o defineşte ca aparținând unei culturi de mare vigoare şi originalitate.

Inaugurată cu *Poema română* şi cu cele două *Rapsodii române*, lucrări enesciene de netăgăduit succes de public, succes probat şi astăzi, la mai bine de un secol de la crearea lor (nu doar în țară, ci şi în repertoriul marilor orchestre simfonice, inclusiv de pe continentul american), etapa următoare din creația compozitorului, cea a creării în spirit folcloric, conduce către cea mai efervescentă perioadă din creația muzicală românească de până atunci, sintetizând într-un tot armonios, într-o manieră unică, cele mai de seamă cuceriri ale muzicii universale şi experiența compozitorilor precursori.

În acest mod, **George Enescu** a reuşit să afirme în mod strălucit înaltele virtuți şi profunzimea artistică a folclorului muzical românesc. Şi-a format singur uneltele, a deschis căi noi, a făurit principii originale în domeniul armonic, modal şi arhitectonic, a realizat un sistem deschis al cuprinderii nu atât a intonațiilor populare, cât a ethosului românesc în cele mai subtile nuanțe ale sale, cu bagajul său ancestral de simțire, antrenând auditoriul de pretutindeni la trăire participativă, trezindu-i interes şi provocându-i vii satisfacții estetice.

George Enescu nu a fost doar un compozitor portdrapel al generației sale în lupta pentru afirmarea şi impunerea şcolii româneşti de compoziție; el a fost, întâi de toate, o conştiință artistică exemplară, trăind pentru şi prin muncă şi definindu-şi în permanență crezul legat

de cultura milenară a poporului său. De aceea, exemplul lui **George Enescu** a fost urmat de o întreagă generație de compozitori pe care obişnuim să o numim „postenesciană”. Exponenții cei mai de seamă ai acesteia au adus contribuții valoroase, în sensul îmbogățirii cu noi aspecte a ansamblului creației româneşti muzicale contemporane.

MIHAIL JORA ŞI BOGĂȚIA SUGESTIILOR FOLCLORICE

Mihail Jora, unul dintre cei mai de seamă exponenți ai muzicii româneşti din secolul XX, respectat profesor de compoziție, a creat o şcoală ai cărei reprezentanți sunt astăzi autorități în materie.

Personalitate complexă a muzicii româneşti, care s-a exprimat cu elocință şi în compoziție sau dirijat, dar şi în domeniul criticii sau al muzicologiei noastre, implicându-se totodată în programe ce vizau activarea vieții muzicale în calitate de director al programelor muzicale la Societatea Română de Radiodifuziune, apoi consilier la Filarmonică sau la Opera Română, dar şi în programe de promovare şi susținere a creației autohtone prin calitatea sa de membru fondator şi apoi preşedinte al Societății Compozitorilor Români, Mihail Jora rămâne acel creator care a abordat toate genurile muzicale, manifestând o preferință declarată pentru liedul românesc, pe care l-a cultivat inclusiv sub titulatura românizată de „Cântec”.

Creator al cântecului românesc, dar şi al baletului autohton, cu redutabile succese în genul simfonic sau în cel cameral instrumental, Mihail Jora a ştiut să se ancoreze perfect în solul folcloric; muzica sa se inspiră din dansurile românilor şi ale naționalităților conlocuitoare; mai mult chiar, compozitorul utilizează şi instrumente specifice, pentru ca totul să capete un plus de autenticitate.

Deoarece Mihail Jora a preferat întotdeauna să nu citeze integral sau trunchiat, ci să creeze în stil folcloric în baza perfectei şi profundei cunoaşteri a datelor esențiale ale muzicii noastre populare, de la straturile cele mai vechi ale melodicii, ritmicii sau metricii la cel al instrumentației şi tratării lor diferențiate, ideea de „parfum românesc” rămâne prezentă în partiturile sale.[46] Este adevărat că şi programatismul, care defineşte majoritatea opusurilor sale simfonice sau cameral instrumentale, concură la întărirea sentimentului național, prezent prin conținut şi abordarea în stil folcloric a acestuia.

---

[46] Cosma, Viorel, *Muzicieni din România. Lexicon,* vol. IV, Editura Muzicală, Bucureşti, 2001, p. 203.

În ceea ce priveşte liedurile sau cântecele pentru voce şi pian, recurgând la idei muzicale izvorâte din plasticitatea rostirii româneşti, Mihail Jora a demonstrat o perfectă pliere cuvânt-muzică, rezonanţele populare nelipsind atunci când este cazul. În ceea ce priveşte baletul autohton, al cărui creator este considerat prin cele şase partituri destinate acestui gen, Mihail Jora realizează aici veritabile florilegii de dansuri în care sfera ritmică şi metro-ritmică având conotaţii timbrale specifice este intens exploatată.

De la binecunoscutul său balet *La piaţă* (1928), în care coloritul divers ipostazat al mediului orăşenesc este deosebit de prezent, la *Demoazela Măriuţa* (1940), în care se împletesc inclusiv intonaţii patriotice de marş şi, mai ales, la baletul *Întoarcerea din adâncuri* (1959), în care folclorul tătarilor din Dobrogea este prezentat în ipostaza cântecelor şi a dansurilor de nuntă, compozitorul a realizat veritabile fresce ale sentimentului românesc al fiinţării, în ele fiind cuprinsă o caleidoscopică abordare a folclorului ţărănesc şi orăşenesc, românesc şi tătar. Sesizând acest aspect, coregrafa ce a dat viaţă scenică baletului *Demoazela Măriuţa*, Floria Capsali, i-a adaptat un pas coregrafic specific, dedus din dansul popular românesc.

De altfel, Mihail Jora şi generaţia sa s-au dovedit ca fiind trăitori în timpul deja încetăţenit pentru afirmarea unei optici contemporane evoluate faţă de tratarea muzicii româneşti. *Demoazela Măriuţa* introduce în prim plan, pe lângă cunoscutele intonaţii şi structuri metro-ritmice de horă – dans folcloric vehiculat de mulţi creatori români inclusiv din alte timpuri şi în alte genuri axate pe prelucrarea folclorului, miniaturi camerale sau simfonice, cum ar fi, spre exemplu, cunoscutele *Hore* ale lui George Stephănescu, sau cele închinate ocazional unor evenimente istorice: *Hora Unirii, Hora Plevnei, Hora de la Rahova* –, şi un obicei folcloric de teatru oriental, cu elemente de teatru muzical popular. Avem în vedere *Geamala*, jucată de obicei în Moldova cu prilejul marilor sărbători şi, mai cu seamă, în preajma Noului An. Cele cinci jocuri ale *Geamalei*, cu o melodică pregnantă, în profil declarat popular, pun pe tapet asimetria ritmică, ritmul punctat, jocul accentelor. Creată în spiritul cântecului şi al jocului românesc, tema *Măriuţei*, expusă la flaut, evidenţiază asimetria, repetarea rândurilor melodice şi cadenţările în funcţie de aspecte armonice diferenţiate.

În ceea ce priveşte baletul *Întoarcerea din adâncuri*, partitură în care Mihail Jora şi-a propus şi a reuşit de o manieră absolut magistrală să exploreze alte coordonate, nepuse în pagină până la acea dată de nici un alt creator, acesta este un elogiu adus dansului popular de

virtuozitate. Frapează în primul rând originalitatea sursei de inspirație, respectiv bogatul folclor dobrogean, în care dimensiunea folclorului tătăresc este plenar redată sonor. Ceea ce domină la nivelul partiturii joriene este poliritmia, cu ingenioase suprapuneri de ritmuri populare – de regulă structuri ritmice compuse, eterogene – cu un profil dinamic puternic diferențiat față de lumea partiturilor anterior create, aspect datorat în bună măsură valorificării unui folclor de o culoare aparte. *Dansul flăcăilor*, dans ritual de nuntă în lumea tătarilor din Dobrogea, utilizează jocul numit *Kalayk Kuluk hamîm*, cules de folclorista Ghizela Sulițeanu, în versiune de clarinet cu acompaniamentul unui instrument specific numit daul:[47]

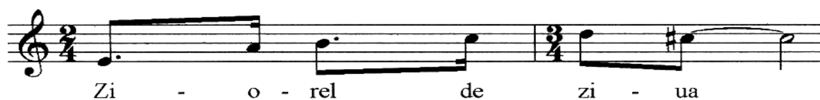
Față de modelul folcloric, intervenția compozitorului este de natură melodică, lărgind intervalica, sporind numărul cadențelor şi

[47] Ulubeanu, Nicoleta, *Modalități de valorificare a folclorului în creația lui Mihail Jora,* în *Studii de muzicologie,* vol. X*,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1974, p. 128.

evidențiind o ritmică de o diversitate seducătoare prin firescul accentelor ce intervin exclusiv cu rol de dinamizare a expresiei.

În schimb, formularea instrumentală originală este păstrată, compozitorul adăugându-i doar un minim acompaniament irizat, o pânză sonoră la instrumentele cu coarde, pian şi harpă. Sfera citatului folcloric cuprinde şi *Dansul Pehlivanilor*, al cărui ritm, citat la daul, poate fi considerat, practic, singurul citat al lucrării, deoarece compozitorul aproape că nu intervine în profilul acestuia, păstrând nealterat modelul folcloric. Desigur, apelarea la folclor presupune şi realizarea unei culori specifice, a unei atmosfere definitorii pentru susținerea desfăşurării acțiunii ce debutează cu fastuozitatea unui tablou de nuntă. Jora obține aceasta printr-un minim de mijloace: apelarea la citat acolo unde este cazul, mai ales când introduce un tip de folclor mult prea puțin vehiculat în muzica noastră de scenă sau simfonică – şi acesta modificat, însă, în funcție de modalitățile de expresie.

Liedurile sale, comoară de simțire românească, utilizează şi ele o serie distinsă de elemente populare, cum ar fi, de pildă, acele turnuri specifice rostirii baladeşti, cum este cazul liedului *Cântec în zori:*



Paralelismul major-minor este evident în invocația adusă anotimpului înnoirilor – liedul *Primăvară, primăvară*; scările pentatonice, cu discretul parfum dedus din insistența pe raportări intervalice ce evidențiază acest substrat modal sunt prezente în liedul *Ce stă vântul să tot bată*; repetările, mai ales de celule reliefate, conturate sub raport melodico-ritmic, de aşa manieră încât să repună în discuție elemente din folclorul copiilor, se întâlnesc în liedul *Nore de primăvară*, ritmul specific şi cadențările modale dau culoare liedurilor *Furtună* şi *Moină*.

La nivelul creației corale a lui Mihail Jora, se poate sesiza un alt aspect: frecventele schimbări de măsură pe parcursul cântecului, cu inserția diviziunilor excepționale şi cu un acompaniament extrem de simplu, ce preia procedee folclorice, cum este cazul pieselor corale în care versul o „cere", mai ales *Moşul* şi *Toaca*.

Suita simfonică *Privelişti moldoveneşti*, a cărei primă parte pune în lumină recitativul recto-tono



şi bogăţia melismatică a stilului vocal aduc în discuţie elemente de polimodalism atunci când melodia este tratată în mod minor, respectiv în aspectarea unei relaţii de omonimă faţă de acompaniament - do minor în melodie şi do major în acompaniament:



Din arsenalul modalităţilor de utilizare a sugestiilor folclorice să reţinem şi cazul instrumentaţiei specifice, al orchestraţiei, care se impune alături de soluţiile aflate de „meşterul" Jora pentru alte compartimente, respectiv pentru melodic, ritmic, metric.

Astfel, compozitorul foloseşte – după caz, dar de fiecare dată cu aceeaşi adresabilitate, respectiv conturarea universului folcloric – ţambalul şi taraful lăutăresc, în baletul *Când strugurii se coc*, efectele lăutăreşti la vioară, în baletul *La piaţă*, daul şi bătăi din palme, ca şi pocniturile de deget sau înlocuindu-le pe acestea, în baletul *Întoarcerea din adâncuri*, ceea ce conferă creaţiilor sale o culoare mereu diversificată.

Pornind de la citat, Mihail Jora realizează un exemplu de formă artistică pătrunsă de o mare bogăţie de procedee stilistice. Tot Mihail Jora, de această dată într-o lucrare camerală de excepţională vibraţie, adresată unui cuplaj instrumental mai puţin utilizat, respectiv *Sonata pentru violă şi pian* (1951), uzează, ca şi mentorul său spiritual, George Enescu, de principiul variaţiei libere, în care fiecare nouă expunere deschide orizontul spiritualităţii româneşti şi în care armonia este supusă în mod constant acestei viziuni modelatoare.

Intima legătură între temele sonatei, ca şi între temele principale ale unei alte lucrări camerale, realizată doisprezece ani mai târziu, respectiv în 1963, *Sonata pentru vioară şi pian*, evidenţiază şi ea un traiect specific enescian, dedus şi el tot din practica folclorică, în care variaţia devine aspect definitoriu, temele apărând ca ipostaze diferite ale unei unice idei. În timp ce planul modal respectă, în linii generale, schema planului tonal al sonatei clasice, cu binecunoscuta raportare funcţională tonalitatea tonicii – tonalitatea dominantei, prin centrarea modală pe „re", pentru prima temă şi prin centrarea modală pe „la" pentru tema secundă se întăreşte, în paralel, şi universul modal, deci se produce o sudare tono-modală, vizibilă la nivelul formulelor specifice.

O altă caracteristică a acestei lucrări o constituie supleţea liniei melodice, în care este pusă în evidenţă multitudinea treptelor mobile, asemenea practicii folclorice, ceea ce întăreşte ideea de îndepărtare voită de repere tonale şi accentuează modalul. Conglomeratele de ordin cromatic – şi ele de o mare varietate şi bogăţie – pe care le înglobează unitatea linie – acompaniament realizează o tensiune armonică în care se pot desprinde rudimente de polifonie, întocmai situaţiilor în care interpretul popular îşi însoţeşte jelania din fluier cu sunete ţinute, „zise" din voce, în paralel cu cântarea, sau cu ajutorul celui de-al doilea instrument, în ipostaza unui fluier dublu.

REEVALUĂRI „ÎN MANIERĂ" MIHAIL ANDRICU

Cu toate că, prin întreaga sa creaţie, Mihail Andricu poate părea astăzi unor comentatori[48] un compozitor rafinat, de un intelectualism ce pare a dăuna laturii emoţionale, considerăm, totuşi, că însuşi faptul că a creat în stil folcloric şi a reuşit să facă joncţiunea acestui tip de tematism cu marile forme statuate la nivelul practicii simfonice sau camerale vest şi central-europene demonstrează în mod indubitabil cel puţin un aspect legat de latura emoţională: sentimentul apartenenţei sale la solul folcloric şi dorinţa declarată de a transgresa limitele impuse de creaţia antecesorilor pentru a afirma capacitatea folclorului românesc de a răspunde exigenţelor formale ale diferitelor genuri. Deşi este un creator ce respectă rigoarea frazelor şi a formelor muzicale, mai ales ideea de cvadratură, prin care lucrările sale impun un echilibru de excepţie, Mihail Andricu apelează – în acest cadru construit cu suverană ştiinţă

[48] Cosma, Viorel, *Muzicieni din România, Lexicon,* vol. I *(A – C),* Editura Muzicală, Bucureşti, 1989.

de artă muzicală – la mariaje timbrale insolite, menite să accentueze sfera inspirației, respectiv solul folcloric, uneori de extracție lăutărească, aşa cum este cazul apelului la țambal sau la acordeon.

Notând aspectele definitorii ale stilisticii acestui creator, care se detaşează în peisajul muzicii româneşti a secolului XX prin exactitatea şi rigoarea cu care a tratat marile forme muzicale, dar şi prin fantezia şi virtuozitatea cu care s-a lansat şi a excelat în abordarea celor mai diverse genuri – multe neintrate în orbita interesului altor creatori – Viorel Cosma nota[49], între altele: „Timbrul personal al muzicii lui Mihail Andricu constă în fuziunea dintre lirismul şi pastoralul țărănesc (ce îşi află expresia în culoarea dulce, moale a suflătorilor din lemn, amintitori ai glasului de caval şi fluier), alternat cu ritmica severă de colindă sau de joc popular sătesc. De aici provin majoritatea temelor muzicale, de o concizie aproape aforistică, de un inedit particular, aproape inconfundabil. Simetria, cantabilitatea vocală, predominanța arpegiului major în structura melodică a motivelor sau temelor oferă compozitorului soluții de dezvoltare proprii, de un pronunțat rafinament al gustului artistic.

Atingând de timpuriu un stil personal de exprimare şi fiind oarecum refractar experiențelor de limbaj de ultimă oră, Mihail Andricu pare să nu fi evoluat de-a lungul activității creatoare decât foarte greu... preferă seninătatea, moderația, luminozitatea calmă... este un maestru al culorilor sonore pastelate, semn al unui echilibru sufletesc, riguros exprimat de fiecare piesă în parte.

Folclorul a însemnat pentru compozitor o dominantă a substanței sonore, se declara deschis «partizan al muzicii naționale»). A apelat rar la citatul folcloric (mai mult în epoca de tinerețe), preferând să inventeze teme în stil popular”.

Asertiunilor mai sus exprimate i se cere adăugată şi aceea a atitudinii sale militante în favoarea folclorului țărănesc, atitudine marcată şi de pe poziția muzicologului, a celui ce s-a ridicat prin articole de presă în favoarea continuării sondării virtuților constructive ale folclorului sătesc. Astfel, „într-o perioadă când muzica lăutărească dobândea succese imediate în creația expresioniştilor noştri (1930 – 1940), Mihail Andricu cerea vehement în presă debarasarea de «folclorul periferic» şi îndreptarea spre folclorul autentic, sătesc” – menționează acelaşi Viorel Cosma.

În favoarea acestei atitudini este şi citatul următor, desprins din declarațiile compozitorului: „Posibilitățile folclorului nostru rămân,

[49] *Idem*, p. 47

deci, întregi şi neatinse. Încadrarea lui în orice formă clasică nu lasă umbră de îndoială... Colindele noastre ar putea prea bine sluji pentru clădirea unor teme cu variaţiuni. Cântecele de joc şi-ar găsi un loc nimerit în scherzo-uri sau rondo-uri. Nimic nu împiedică de altfel pe creatorul dăruit şi priceput în ale folclorului să scrie el însuşi în spirit popular"[50].

Cele cinci decenii de activitate componistică a lui Mihail Andricu îi confirmă justeţea alegerii, a procedeelor, căilor şi mijloacelor prin care a ştiut să dozeze constant o inspiraţie de extracţie folclorică în repere formale de sorginte clasică. Parfumul folcloric distilat al celor *Patru novelete pentru cvartet de coarde şi pian op 4* trădează esenţa demersului său componistic: neostentativ, clasicizant, dinamic şi antrenant, aşa cum o demonstrează, de altfel, cursul depănării tematice,



dar şi cel al acompaniamentului pianistic, în care descifrăm cu uşurinţă tipologia lăutărească, în expunerea la octave – asemenea unei linii ferm trasate – şi în manieră „giocoso":



[50] *Idem*, p. 48.

Tot aceeaşi lucrare pune în lumină şi alte tipuri de reevaluare folclorică, cum ar fi, spre exemplu, nota de simplitate rustică, în care curgerea ritmică este liberă, neîngrădită metric; pentru a realiza acest deziderat, deci pentru a cupla într-o manieră originală asimetria ritmică şi simetria frazelor în care aceasta se încadrează, Mihail Andricu a recurs la frecvente schimbări de măsură, ceea ce afişează şi o anume senzaţie de „atemporalitate”.

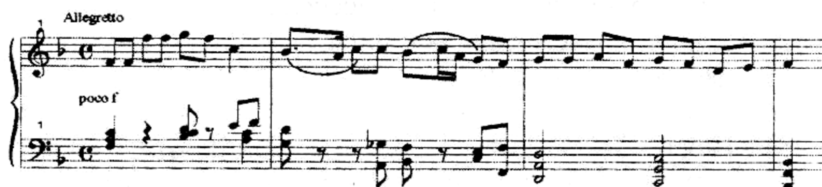
Sonatina pentru pian op. 12 (1929) este şi ea exemplară pentru balansul clasic – recte neoclasic – folcloric cultivat de compozitor. Astfel, pe lângă o serie întreagă de mişcări intermediar ce intervin în cadrul formal tripartit, pe lângă paleta extrem de bogată a nuanţelor şi a indicaţiilor de culoare sonoră sau de intenţie ce ne trimit cu gândul la rafinatul subtext enercian, fondul sonor pune în undă şi mobilitatea treptei a şaptea, cu pendularea specifică între subton şi sensibilă:



Tema de doină, cu „zicerea” ei asemenea unui cântec continuu, din partea secundă a lucrării, are la bază un colind din Vaşcău. Pentru a da temei acestuia o limpiditate ieşită din comun, compozitorul a apelat la un procedeu inedit, de sorginte neoclasică, prezentând totul prin expunerea a două voci mediane fie în oglindă, fie în paralel pe segmente ale cursului melodic, voci cuprinse între cele două extreme ce nu sunt altceva decât un „ison”, o pedală pe tonică:



Însuşi planul tono-modal al lucrării, la rândul său luxuriant, face directă trimitere la sondarea universului modal, cu atât mai mult cu cât – dincolo de grupajul tonal Fa diez major – Mi bemol major – fa diez minor sau aspecte bitonale – se detaşează pronunţate potenţări dorice, lidice sau eolice, mai ales în zona centrului fa diez, considerat axa permanentă de raportare a întregului discurs sonor. Liantul de sorginte folclorică transpare şi din cantabilitatea voit naivă, dar, în fond, savant articulată a temei în *Sonata nr. 55 pentru pian*:



Ca şi în *Burlesca*, partea a doua a *Suitei op. 81* , în care tema debutează intempestiv, prompt, fără preludierea obişnuită, dând astfel semnalul de lansare a jocului popular:



Şi cele *11 Simfonii* sau *cele 13 Sinfoniette* semnate de compozitor de-a lungul vremii, pe parcursul a nu mai puţin de trei decenii, au

modelat îngemănarea neoclasic-folcloric. În primele două simfonii primează orientarea spre acea zonă a rusticului în care culorile pastorale, bucolice şi echilibrările tono-modale au un larg spaţiu de expunere, în vreme ce lucrările secvente preferă afirmări marcate prin unison sau accente, aşa cum este cazul primei teme din partea I a *Simfoniei a II a*:



sau caracterul de dans, repetitiv, din finalul aceleiaşi lucrări:

Ideea de valorificare a gândirii muzicale proprie poporului nostru a aflat în Mihail Andricu un exponent de seamă, dăruit prin întreaga sa fibră crezului pe care l-a afirmat cu consecvenţă, în pagini de cronică, dar mai cu seamă în întreaga sa creaţie.

PAUL CONSTANTINESCU SAU SFERA MODALULUI CA AMBIANŢĂ GENERALĂ

Personalitatea complexă a lui Paul Constantinescu a dominat cu autoritate vreme de patru decenii orizontul componisticii noastre. Sedus de larga gamă a posibilităţilor oferite de conjugarea tuturor indicilor folclorici – a celor proveniţi din mediul orăşenesc, dar şi a celor veniţi pe filiera cântării bizantine – cu normele formale statuate de practica de secole a Europei muzicale, Paul Constantinescu şi-a elaborat propria strategie în creaţie, pe fundamentul solid al conjugării orizontalei cu verticala, avansând, propunând şi exersând o serie de soluţii pe care şcoala

componistică românească le va recunoaşte mai târziu, legitimându-se prin ele.

Paul Constantinescu s-a definit întotdeauna ca un compozitor intim legat de solul folcloric, pe care l-a ilustrat în creația sa printr-o mare diversitate de mijloace. Preocuparea lui în direcția aprofundării traseelor enesciene şi, implicit, a devenirilor izvorâte din înțelepciunea şi vechimea cântului nostru popular are o solidă bază teoretică. Creatorul a simțit nevoia unei exprimări în consens cu spiritualiatea românească, dar nu numai atât. El a fost convins că aceasta este singura cale spre universalitate. Vorbind despre Enescu şi despre necuprinsa în cuvinte deschidere pe care a operat-o marele compozitor în sfera inspirației populare. Paul Constantinescu se întreba retoric şi îşi răspundea sieşi: „Mă întreb de multe ori de ce au făcut *Rapsodiile* lui Enescu înconjurul lumii? Primul răspuns care îmi vine în minte este: prin frumusețea şi prospețimea cântecului nostru popular… totuşi, înainte de el, cântecul popular a fost utilizat în multe lucrări, care însă nu au avut nici un răsunet dincolo de granițele țării, deşi la noi au avut un loc bine stabilit în evoluția culturală. Atunci trebuie corectat răspunsul şi, afară de frumusețea cântecului popular, trebuie adăugate marile posibilități tehnice ale lui Enescu, adică armonia expresivă şi bogată, formă convingătoare şi interesantă, veşmânt orchestral cu întinsa paletă de culori şi combinații.

Dar chiar aşa fiind, s-au mai văzut compoziții cu aceste calități, fără ca să aibă aceea pătrundere adâncă şi valoare universală pe care au dovedit-o *Rapsodiile* lui. Aceasta dă şi mai mult de gândire, iar singurul răspuns nu poate fi decât marea putere de exteriorizare a unui artist care mânuieşte toate aceste elemente cu siguranță şi reuşeşte să facă din nişte teme populare disparate şi închise în ele însele, o construcție muzicală logică şi bogată dând fiecărei teme în parte valoarea pe care compozitorul o vrea."[51]

Este ceea ce a făcut şi Paul Constantinescu; pornind de la citatul folcloric, de la stadiul primar al expunerii sale şi ajungând la măiastra recreere în spirit folcloric, Paul Constantinescu nu făcea altceva decât să dea – prin muzica pe care a creat-o – replica acestui răspuns încredințat de el hârtiei. Înscrierea creației sale in universalitate nu a întârziat să apară.

Care au fost traseele urmate de compozitor şi care a fost contribuția sa originală pe magistrala abordării folclorului? Sobrietatea arhaică,

---

[51] Tomescu, Vasile, *Paul Constantinescu,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1967, p. 50-57.

țesătura polifonică diversă, înglobând în melodie cvarta mărită, terța micşorată, deci modul cromatic, definesc *Studiile bizantine,* în care inclusiv cadența apare încărcată melismatic.

Profund pătrunsă de substanța folclorului, *Suita românească*, lucrare de şcoală, este mărturia puternicei sale originalități creatoare, căci aici Paul Constantinescu, respectând unele caracteristici folclorice pe care le consideră vitale pentru definirea expresivității modale a solului nostru folcloric, creează în stil popular. Secțiunile din interiorul acesteia sunt scurte ca întindere în timp, dar conțin un miez dens, prin care compozitorul se adresează unei diversități de genuri pe care o consideră aptă să panorameze în esența ei „inima” pulsației folclorice: *colind,* cu sublinierea permanentă a subtonicii cu număr de trepte redus şi cu derulare melodică preferențial descendentă, cu o armonie de cvarte; *descântec*, cu desfăşurare rubato, număr extrem de redus de trepte, la granița cu recitativul recto-tono şi cu cadențare frigică, asemenea unui suspin integrat melodic; *bocet,* bogat ornamentat cromatic, cu terță micşorată şi chiar coborâri ale unor sunete cu un sfert de ton pentru a reda expresia vocalului netemperat transgresat în instrumental; *cântec bătrânesc,* cu aluzii eterofonice circumscrise unei structuri modale în care diatonicul şi cromaticul se întrepătrund.

În 1933, *Sonatina pentru vioară şi pian* de sorginte pannescă, respectând tiparul clasic de gen, cu teme contrastante: prima decisă, energică, iar cea de-a doua cu respirație lirică, se raportează la modul minor cu cvartă lirică – deci cu o conturare ascensională sau la dorianul cu cvintă micşorată, la alternanța metrică ce defineşte bogăția şi varietatea surprinzătoare a folclorului nostru prin succesiunea nesimetrică a măsurilor binare şi ternare, la bogăția ornamentală pe care ductul instrumental dublu o permite, la ritmica rubato ce face directe trimiteri spre ideea de improvizație, la planul recitativic al „zicerii”. În partea secundă a *Sonatei,* mai întâi la pian, apoi la vioară, se desenează o împletire de nuanțări prin care compozitorul încearcă soluția îngemănării a două genuri folclorice distincte, respectiv melodie de doină şi accent de bocet. Intonația modală, caracterul improvizatoric, ritmul parlando-rubato, culoarea arhaică, şi nu doar acestea – iată atribute pe care le vom regăsi şi în *Sonata bizantină* a aceluiaşi compozitor.

Şi, pentru că am deschis aici portalul bizantin – o veritabilă dimensiune a gândirii sale muzicale –, să notăm prevalența ideii de valorificare a cântării de strană, cu modalismul ei, mărturie a unui alt tip de zicere folclorică, de sorginte orientală, condensat în sobra preluare românizată.

În aproximativ aceeaşi arie temporală, compozitorul dăduse la iveală cele *Două studii în stil bizantin pentru violină, violă şi violoncel* (1929).

Linia folclorică a acestei lucrări este vizibilă cel puțin într-o importantă serie de aspecte, pe care le putem numi „cardinale" şi din care cităm:

– succesiunea mişcărilor, a articulațiilor interne ale celor două *Studii*, respectiv cvasiimprovizatoric de tip liric – epic în primul dintre ele şi cvsiimprovizatoric – giusto în cel de-al doilea;

– calculata libertate de tip improvizatoric extinsă pe mari suprafețe în ductul modal-cromatic din primul *Studiu;*

– dublul ison pe care se brodează o expresivă secvență de cvinte paralele în *Studiul* al doilea;

– fond modal autohton, vizibil subliniat prin prezența cvartei lidice în primul *Studiu;*

– o bogată ambianță policromă de tip modal-cromatic detectabilă prin ornamente psalmoniate prin care Paul Constantinescu operează, cu virtuozitate şi firesc, fine transcripții din zona prin tradiție preponderent vocală în cea pur instrumentală;

– valorificarea unor intonații pornind de la citatul de strană – un tropar de Macarie, respectiv *Stricat-ai cu crucea Ta moartea* – inclus în *Studiul* secund;

– balans metric binar – ternar;

– poliritmie binar-ternară în dublă ipostazare şi transgresie din orizontal în vertical;

– balans modal cromatic – diatonic;

– pedale figurate construite la tangența cu intonații de tipul isonului vocal.

Analizând această lucrare, observăm că „Cele *Două Studii în stil bizantin* de Paul Constantinescu au privilegiul de a fi vârful de lance prin care filonul muzicii noastre vechi – clasicizate deja prin duhovnicească rostire şi pătrunsă în conştiința publicului grație educației muzical-religioase a acestuia – pătrund pe podiumul de concert"[52]. Cvarta lidică, sublimată prin polifonia tratării, ca şi coloritul arhaic, oriental al altui interval – secunda mărită – fac ca lumea modală să fie intens exploatată, cu racorduri inedite, inclusiv spre direcția legăturilor cu Anton Pann.

---

[52] Stoianov, Carmen, *Neoclasicism muzical românesc*, *secolul XX,* Editura Fundației *România de Mâine,* Bucureşti, 2005, p. 74.

Acelaşi univers modal – cel bizantin – cu dubla sa raportare: pe de o parte, arhaică, pe de altă parte, coloraţie de rit adaptat prin *românire* domină şi o altă lucrare, creată de Paul Constantinescu în anul 1940.

Avem în vedere *Variaţii libere asupra unei melodii bizantine din secolul XIII pentru violoncel şi pian*, veritabilă axă de referinţă a creaţiei româneşti în această direcţie, lucrare ulterior orchestrată. În caracterul arhaic al temei, cu funcţie vădită de *cantus firmus*, lumea modală afişează o certă libertate ritmică prin ideea de coardă de recitare în jurul căreia se înfăşoară fuiorul cântării:



Şi într-o altă lucrare, având două versiuni autonome ca text muzical – *Sonata bizantină pentru violoncel sau violă solo*, datată 1940, universul modal, de această dată diatonic, apare cu pregnanţă; definitoriu este tratarea mersului melodic, în care mersul treptat apare ca detentă obligatorie a saltului de sens contrar:



Scris 15 mai târziu, *Concertul pentru cvartetul de coarde,* transpus ulterior pentru orchestră (1955), nu declară vreo sursă folclorică, sursă care de altfel nici nu poate fi identificată, într-atât de personală este expresia creatorului. Dar, vie, expresia cântecului popular vibrează în aceste pagini de muzică în care procedeele folclorice atestă vitalitatea inspiraţiei supuse permanent controlului compozitorului. Caracterul epic al părţii secunde, un unison din care răzbate recitativul baladesc, se opune caracterului mişcărilor ce îl încadrează: prima – evidenţiind preferinţa compozitorului pentru expuneri formate din succesiunea ton-semiton

şi pentru mersul sau saltul de cvartă perfectă, cea de a treia – un rondo cu ritmică vie, de o mare diversitate. Dar poate că nicăieri în creaţia lui Paul Constantinescu valorificarea folclorului în speţă a celui citadin nu este mai bine realizată ca în opera comică *O noapte furtunoasă*, creaţie în care – bazându-se pe capodopera lui Caragiale – compozitorul realizează o muzică de mare forţă sugestivă, conţinând şi definind caractere şi situaţii.

A căuta sursa, acel *initium,* înseamnă a ne raporta din nou la propriile declaraţii ale compozitorilor care indică drept mod de cântare o sursă pe care cultura muzicală contemporană a exploatat-o în creaţia de marcă *Spitalul amorului* de Anton Pann – sugestie de stil pitoresc şi culoare ce se adaugă romanţei, jocului spiritului popular prezent în dublă ipostază: ţărănesc (Spiridon) şi orăşenesc de mahala (celelalte personaje). Sfera intonaţională este utilizată de compozitor pentru caracteriza personajele. Astfel, pentru aria lui Spiridon, înciudat mereu pe soarta sa pe care şi-o plânge necontenit din cauza lui Jupân Dumitrache, Paul Constantinescu a recurs la prelucrarea unor intonaţii din colorata culegere *Spitalul amorului sau Cântătorul dorului* de Anton Pann..

Practic, toate lucrările lui Paul Constantinescu reţin atenţia privite din unghiul abordării folclorului. De aceea, fără a le surprinde aici pe toate, să mai detaliem câteva aspecte.

Baletul *Nuntă în Carpaţi*, intitulat iniţial *O nuntă în Fundul Moldovei*, utilizează teme proprii zonei folclorice a nordului Moldovei, dar şi alte surse – muzica din Oaş, Maramureş, zona prahoveană şi teme de invenţie proprie a căror trăsătură dominantă este simplitatea construcţiei: motive repetate, reluate variat, încadrate în izoritmii cu pregnante paralelisme de cvinte, cu ambiguităţi tonal-modale, cu labilitatea unor trepte ce capătă contur lidic pasager, cu „ţâpurituri” specifice regiunilor din nord-vestul ţării, cu intonaţii uneori lăutăreşti într-o melodie „zisă”, cu binecunoscuta „ca la Breaza”.

Dăltuit pe fond folcloric, căruia îi pune în evidenţă potenţele generatoare de emoţii artistice şi cu sugestii ce fac uneori imposibilă departajarea citat – recreere în spirit folcloric, baletul *Nuntă în Carpaţi* aduce creaţiei româneşti contemporane darul unei căutări cu adevărat creatoare în sincretismul muzicii şi al expresiei coregrafice.

Creaţia concertantă a compozitorului, concertul cu unul sau mai mulţi solişti, beneficiază de aceeaşi lumină a inspiraţiei folclorice nu doar ca element de scriitură şi realizare, ci şi ca sferă expresivă şi stilistică. Cvarta lidică, sexta dorică şi secunda frigică dau introducerii *Concertului pentru pian şi orchestră*, ca şi primei sale teme, un profil

aparte: pregnanța ritmului trohaic defineşte caracterul temei principale a allegro-ului . Ceea ce se conturează ca atribut stilistic specific creației lui Paul Constantinescu, alternanța ton-semiton (existentă) şi în *Concertul pentru orchestră de coarde*, trădează cum era şi firesc filiația folclorică, ce nu se raportează la granițe închise, ci este cuprinsă în etosul muzical balcanic, după cum apreciază Aurel Stroe şi Adrian Rațiu[53] într-un studiu dedicat modurilor şi acțiunii lor asupra melodiei. În structura alipirii a două tetracorduri dorice,



fiecare sunet devine sensibil datorită distribuției semitonului din două în două trepte. În această manieră, utilizând tetracorduri cu caracteristici modale proprii pe a căror înlănțuire edifică discursul muzical, Paul Constantinescu realizează transpoziții şi modulații de o incitantă factură.

De altfel, compozitorul avea în vedere în mod declarat modulația, pe care o consideră elementul ce dinamizează muzica, o ridică la culmi de expresie, lucru de care muzica actuală are nevoie neapărată, iar tehnic-armonic, ea se efectuează fie prin sensibile armonice, fie prin alte elemente caracteristice. Un episod aparte îl constituie cadența în care se împletesc rezonanțe melismatice de doină şi un ritm viguros de dans integrate organic unei texturi complexe din care transpare caracterul popular.

Într-o analiză pertinentă a lucrării, Zeno Vancea[54] afirma că în mişcarea sa secundă „nu este o frază, un motiv din această parte care să nu aibă un caracter popular, să nu derive din vocabularul muzicii populare”. Într-adevăr, pagină de deosebită sugestivitate, aproape picturală, *Andantele* uzează de forța expresivă a ionianului cu sextă mică, a melopeei de doină cadențând minor, a deselor cromatizări descendente ale ionianului, a formulei ritmice tipic populare (amfibrahul), a melismelor sau a derulării „poco rubato” a materialului tematic. Partea a treia, *Presto,* ne raportează direct la filonul popular prin citarea unei teme de dans, *Măruntelu,* joc cules de Bartok din Bihor şi preluat în sensul unei sinteze superioare între spiritul clasic al genului concertant şi melosul de extracție folclorică. Înaintea cadenței finale în mi minor,

---

[53] Rațiu, Adrian, Stroe, Aurel, *Modurile împrospătează melodia,* în „Muzica”, Bucureşti, nr. 5/1959, p. 22.

[54] Vancea, Zeno, *Concertul pentru pian şi orchestră de Paul Constantinescu*, în „Muzica”, Bucureşti, nr. 3, 3 martie 1953, p. 50.

compozitorul apelează la virtuțile culorii modale: expunerea unui ionian cu treptele a doua şi a şasea coborâte şi a cvartei lidice.

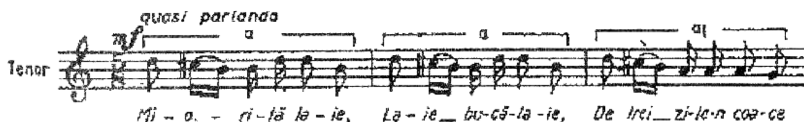
Iată ce variată paletă de mijloace a întrebuințat compozitorul pentru a integra unui gen complex – cel concertant – intonații şi iz folcloric românesc! Este, într-adevăr, uimitoare distanța ce desparte lucrările în care Paul Constantinescu prelucrează doar melodia populară şi cele în care, bazându-se pe elementele definitorii ale practicii orale, ale stilului folcloristic şi ale specificului său românesc, el edifică o complexă dramaturgie muzicală.

În oricare din direcțiile mai sus menționate, compozitorul a creat adevărate bijuterii; şi în travaliul simfonic şi în puritatea, în limpiditatea poemului coral *a cappella*, cum ar fi în *Miorița*, în care trei teme de colind sau de baladă aflate în circulație şi culese de diverşi cercetători, se întâlnesc cu măiastra pană a lui Paul Constantinescu, ce a ştiut să le exploateze expresia conținută mai ales în scările modale cu trepte mobile şi cadență frigică, discursul muzical se remarcă prin perfectul echilibru al trăirilor interioare. Cantonându-se în zona acestui poem coral, Paul Constantinescu a realizat aici o sinteză pe ton sobru, apoi elegiac şi, în cele din urmă, de un dramatism reținut, cu sens tragic subînțeles, totul calchiat pe cunoscuta versiune Alecsandri a baladei.

Balansul major-minor al heptacordiei începutului defineşte inclusiv cadența frigică pe treapta a doua a modului inițial,



în timp ce alăturarea pentacordie (cu tetracord lidian la bază) – hexacordie minoră domină dialogul dintre cioban şi mioară:





Ritmica pe care o preferă Paul Constantinescu pentru zicerea baladei sale este cea giusto-silabică, evitând amplificările melismatice care nu îşi află locul în acest poem coral cu voită ancorare în stratul polifon, aşa cum rezultă şi din schema acestui „fugato" construit pe cele patru voci ale corului mixt:

Sopran	a a1 b b1				b b1 a a1 b b1
Alto		b b1		a a1	
Tenor			a a1 b b1		
Bas	a a1				

În interiorul acestui amplu registru ritmic de giusto-silabic se află inserate o serie de momente în „parlando", momente care întrerup cu o binevenită oază de libertate rigoarea ritmului perfect măsurat. De altfel, în registrul procedeelor utilizate de Paul Constantinescu pentru a recrea expresia folclorică, intersectările ritmice au un rol covârşitor. Li se adaugă şi dimensiunea metrică, rezultând un seducător joc metro-ritmic, în care se poate observa şi dinamica alternanţei binar-ternar.

Preluarea melodiilor culese de Brăiloiu, Drăgoi şi Mihai Vulpescu nu se face identic, ci prin intervenţia compozitorului, care, el, relevă punctele de confluenţă; într-adevăr, nici selectarea lor nu a fost întâmplătoare, melodiile având unitate artistică expresivă pusă în lumină de către compozitor: bi şi tricordii, tritorii, centri modali variabili, cvartă perfectă cu pregnanţă armonică, dese imixtiuni modale: dorian cu mixolidian, alături de frigian, locrian, ionian, lidian sau eolian în jocul microstructurilor şi în mobilitatea treptelor (sub imperiul unui unic centru re), relaţii plagale, giusto-silabicul şi parlando-rubatoul.

Absolut toate aceste structuri folclorice au fost supuse filtrării proprii a compozitorului, care le-a înlănţuit şi le-a circumscris una alteia în aşa fel încât fără culegerile „martor" ar deveni aproape imposibilă delimitarea citatului de recrearea în stil folcloric. Creator al cărui clasicism

structural rămâne dominant în toate compartimentele către care şi-a îndreptat atenţia şi în toate genurile abordate, Paul Constantinescu apare cercetătorilor drept exemplar prin abilitatea cu care a ştiut să aleagă şi să propună soluţii menite să cultive – cu virtuozitate – paleta de culori oferite de sondarea fondului autohton.

Remarcabil exemplu de raportare deschisă la solul folcloric, de preluare creatoare a sugestiilor oferite de creaţia populară şi de recreare în spirit folcloric pe un fundament modal de mare rafinament şi forţă expresivă, creaţia lui Paul Constantinescu oferă temeiul unor aprofundate cercetări menite să-i exploreze şi să-i pună în valoare contribuţia la conturarea unei mătci generalizatoare de puternică sorginte modală. Ampla monografie dedicată de Vasile Tomescu personalităţii creatorului este un grăitor exemplu de îmbinare a cercetării riguroase, la amănunt, cu gândirea de sinteză, a particularului cu generalul.

FILIP LAZĂR – CREAŢIE CU REFERIRI FOLCLORICE

Octavian Lazăr Cosma aprecia[55] că „după George Enescu, în deceniile al treilea şi al patrulea ale acestui secol pe care ne pregătim să-l încheiem, Filip Lazăr a fost compozitorul român cel mai cântat peste hotare, cel mai bine cotat, bucurându-se de consideraţia şi amiciţia unor compozitori reputaţi, mai ales din capitala Franţei şi din centrele estice nord-americane”. Căutând explicaţia acestor constante succese, acelaşi sagace muzicolog observa că Filip Lazăr a fost un exemplu de receptivitate la nou, la inovaţie, un corespondent muzical al unui Tristan Tzara şi Victor Brauner. Acelaşi Octavian Lazăr Cosma se grăbeşte să adauge calitatea cea mai de preţ a moştenirii lui Filip Lazăr, atunci când afirmă că: „Paradoxal, Filip Lazăr reprezintă, în egală măsură, spiritul modernist şi specificul folclorului românesc, afirmându-se ca unul dintre preţuitorii miresmelor lăutăreşti, pe care le-a servit de minune printr-o tehnică de artizan, prin viziunea sa de colorist al timbrelor şi rezolvărilor armonice disonante, trasate în linii pluraliste, cu sensuri încărcate de esenţe tari”.

Desigur, demersul lui Filip Lazăr, constant orientat către noutate, a avut permanent în vedere şi noutatea pe care o reprezenta încifrarea factorului naţional, la început într-o manieră pe care o putem asemăna

---

[55] Cosma, Octavian Lazăr, *Centenar Filip Lazăr. Un nume de referinţă în muzica românească*, în „Muzica”, serie nouă, Bucureşti, an V, nr.2 (16), aprilie-iunie 1994.

cu citare, apoi prin tratarea difuză şi infuzarea întregului prin irizări de sorginte folclorică. Pianist şi compozitor extrem de înzestrat, prieten loial al muzicienilor din generația sa, mai cu seamă al lui Mihail Jora, de care l-a legat o strânsă prietenie, susținându-şi colegii de breaslă şi prezentându-le în public lucrări sau militând pentru impunerea lor în cele mai interesante cercuri la nivel european, Filip Lazăr şi-a adus o contribuție de seamă la sudarea conştiințelor artistice în Societatea Compozitorilor Români, al cărei membru fondator a fost. Cu toate că nu a cunoscut în mod direct practica folclorică, compozitorul a fost atras de sonurile româneşti, în care a identificat o valoroasă tradiție muzicală pe care s-a simțit dator să o pună în lumină. Sedus de intonațiile folclorului lăutăresc, în special al celui oltenesc, pe care l-a cunoscut încă din anii formării sale, apoi al celui din mediul Capitalei, Filip Lazăr a ştiut să-i decanteze esențele şi, trecut prin şcoala partiturilor enesciene, ca şi prin cea a lui Bartok, a dezghiocat înțelesuri ascunse altora.

Prima sa lucrare simfonică de tipul suitei, *Suita Română în re major nr. 1* face dovada perfectei plieri a lui Filip Lazăr la exigențele preluării şi prelucrării de tip folcloric. Cele trei mişcări ale lucrării pledează pentru confirmarea gândului compozitorului, gând devoalat cu maximă sinceritate: „Am continuat încercarea făcută în *Preludiu*,... de a scrie o muzică într-o atmosferă cât mai românească. Fără a utiliza motive cunoscute, tind din răsputeri să răspândesc în compozițiile mele acel parfum de muzică națională”[56]. Cu toate acestea, comentatorii i-au reproşat maniera descriptivă, expozitivă ce domina lucrarea, din care lipsea prelucrarea propriu-zisă a temelor; dar erau deosebit de prezente accentele moderniste.

În schimb, *Divertisment pe o temă banală pentru orchestră*, lucrare datată 1924, pune plenar în lumină aspectele deduse din cântul nostru popular, privit din unghiul umorului, al comicului. Dedicat lui George Georgescu, *Divertismentul* cochetează cu temeiul tematic voit copilăresc, o temă cvadrată, calificată din titlu ca fiind „banală”, fără pretenții; concret, pe traseul descendent al unei raportări tonică-dominantă, încadrată într-un modal *sui generis* doar prin decupajul compozitorului, cu pas intervalic minim:

[56] Cosma, Octavian Lazăr, *op. cit.*, p. 71.



Diverstisment pe o temă banală pentru orchestră impune de la bun început ideea de suspendare, de nerezolvare, de incertitudine tonală, ceea ce lasă locul unor supoziții modale. Practic, întregul edificiu simfonic, suplu, aerat, de o remarcabilă fluiditate sonoră, este centrat pe cunoscuta temă „Cine bate noaptea".

Urmează un ciclu de şase variațiuni încheiate printr-un epilog, variațiuni care recompun imaginea tematică din diverse perspective, toate cu caracter de glumă, de reactivare a unor stări sau amintiri în manieră caleidoscopică, fragmentată:

– Variațiunea 1 – *Glumă*
– Variațiunea 2 – *Dans*
– Variațiunea 3 – *Dimineața în parc*
– Variațiunea 4 – *Trompeții se înapoiază la cazarmă*
– Variațiunea 5 – *Pasiuni*
– Variațiunea 6 – *Cântec de jale*
– Epilog

De remarcat faptul că variațiunile sunt intim legate între ele şi intim legate de temă în acelaşi timp. Astfel, laconismul este cuvântul de ordine cu cea mai mare autoritate; îi urmează utilizarea parcimonioasă şi pregnantă a timbrurilor pure, ca şi interraportări de atmosferă, în acest sens definitoriu fiind finalul care, datorită caracterului concluziv, face dese racorduri la variațiunile anterioare.

Pregnanța celulelor tematice expuse în modalități variate

Andante

mf espr.

Allegretto

Poco lento

f

relevă o certă unitate în diversitate realizată cu minim de mijloace, mărturie a maturității şi măiestriei compozitorului. De notat şi caracterul de glumă, cu evoluția expresiei de la notele naiv-copilăreşti la duritatea ciocnirii campestru-cazon, totul culminând cu motoricul final – totul în datele unor reevaluări folclorice de mare rafinament, într-o tratare modernă, fapt ce ne îndreptățeşte să considerăm lucrarea ca fiind exponențială pentru soluția originală, românească, a momentului. Esențializarea extremă a temei şi a variațiunilor de caracter care îi urmează a adus acestei lucrări o recunoaştere de excepție: Premiul I „George Enescu"; confirmată ca lucrare de succes în concertele programate în țară şi peste hotare, *Divertisment pe o temă banală pentru orchestră* va fi primită fără rezerve de critică, Emanoil Ciomac considerând că aici se vede în mod clar cum „compozitorul ştie să aplice muzicii româneşti formele şi procedeele dovedite în Occident ca mai proprii să degajeze caracterul unei muzici naționale"[57].

Aceeaşi aplecare spre zona folclorului, de această dată într-un tablou simfonic de culoare: *Țiganii, Scherzo pentru orchestră mare,*

[57] Ciomac, Emanoil, *Săptămâna muzicală,* în „Cuvântul", Bucureşti, an II, nr.83, 16 feb. 1925.

definitoriu şi el pentru factura sa modernă, conjugată cu apetenţa pentru o zonă folclorică prea puţin exploatată de confraţi, dar oferind temeiul unei muzici cu o ritmică antrenantă, motorică şi expansivă, cu pregnanţă tematică şi coloristică.

La scurt timp după aceste lucrări simfonice, Filip Lazăr se orientează şi spre teritoriul cameral, realizând – se pare sub imbold enescian[58] – o lucrare de intensă vibraţie naţională: avem în vedere cele *Trei dansuri româneşti pentru vioară şi pian*.

THEODOR ROGALSKI – LUMEA VIE A RITMULUI POPULAR

Compozitorul, dirijorul şi pianistul Theodor Rogalski, elev al lui Vincent D' Indy şi Maurice Ravel, a simţit de timpuriu atracţia pentru muzica populară şi pentru prelucrarea folclorică, gen în care a excelat, aurind citatul cu tenta pastelată sau, dimpotrivă, strălucitoare, a armoniilor şi a orchestraţiei întrebuinţate.

Într-adevăr, creatorul care s-a impus în lumea muzicienilor noştri cu o forţă deosebită, distingându-se prin amprenta specifică a *sound*-ului, era dotat cu o excepţională capacitate de a imagina şi proiecta în sonor culoarea instrumentală – după cum aprecia Radu Gheciu[59].

La fel de originală este şi dimensiunea pe care acesta o dă comicului muzical, ca orizont estetic fundamental pentru indicii modernităţii cultivate la nivelul primelor decenii ale secolului XX în cultura muzicală europeană şi, implicit, în cea românească.

Ceea ce îl distinge pe Theodor Rogalski faţă de alţi confraţi de breaslă este tocmai faptul că a ştiut să integreze firesc toate intenţiile şi orientările contemporane lui, fără a părea nici o clipă că se supune unor prerogative gândite de alţii pentru el, ci cu conştiinţa că el impune regula pe care apoi, dacă simte nevoia să o facă, o va încălca. De altfel, aceasta se şi aude în partiturile sale, căci, nu de puţine ori, compozitorul acţionează chiar permanent în sensul continuei negări a afirmaţiilor abia făcute, instituind stări existenţiale contradictorii, în mod semnificativ alăturate[60].

---

[58] Cosma, Octavian Lazăr, *op. cit.*

[59] Gheciu, Radu, *Aspecte ale creaţiei lui Theodor Rogalski,* în „Muzica", nr.3, Bucureşti, 1957.

[60] Vancea, Zeno, *Profiluri de compozitori: Theodor Rogalski,* în „Muzica", nr. 5, Bucureşti, 1966.

Realizând o originală sinteză la nivelul curentelor şi al orientărilor specifice epocii sale, manevrând atât uneltele efuziunilor postromantice, cât şi negarea lor, pe cele ale disipărilor impresioniste sau culoarea tare a accentelor expresioniste, Theodor Rogalski a punctat mereu distanța între ceea ce este şi ceea ce se doreşte a fi şi – prin aceasta – contrastul violent dintre „realitatea imperfectă şi țintirea perfecțiunii”[61].

Cele *Două dansuri pentru suflători, baterie şi pian la 4 mâini* dau viață citatului folcloric, care, cu pregnanța lui, defineşte expunerea fără a se uza de prelucrări armonico-polifonice sau de dezvoltări motivice.

Prospețimea expresiei se datorează, în aceste condiții, exclusiv timbrului instrumental, contrastului între lumină, explozie de culori şi tenta umbrită, voit cenuşie.

Ritmul, dimensiune de bază la care Theodor Rogalski apelează pe tot parcursul desfăşurării muzicale, se caracterizează prin pregnanță, prin reveniri sub forma unor repetări stereotipe, cu rol de fundal ritmic ostinat, menit să scoată în relief expresia nudă a citatului.

Pagină de mare succes a şcolii româneşti de compoziție, înfruntând timpul, stiluri şi şcoli de compoziție, *Trei dansuri româneşti* stă mărturie pentru măiestria autorului de valorificare cu talent a tehnicii de îmbinare a planului melodic, ritmic armonic, dinamic, dar mai ales timbral.

Utilizând trei dansuri ardeleneşti – în prima sa parte, dansuri culese de Achim Stoia din zona Sibiului, lucrarea le alătură *Gaida*, o veche melodie de dans din folclorul aromân. Sonoritatea deosebită a acestei părți se datorează trompetei cu surdină căreia îi revine rolul de a sugera cimpoiul.

În Horele din Muntenia şi Oltenia, citatul se împleteşte cu motive în stil popular, creație a lui Theodor Rogalski, totul concurând la realizarea unei atmosfere de strălucită culoare.

Aceeaşi strălucită gândire orchestrală pune în valoare motivul folcloric de bocet şi de dans ritual în *Două schițe simfonice; Înmormântare la Pătrunjel şi Paparudele.*

Ceea ce singularizează această creație, în fapt un diptic simfonic, este tocmai propunerea cu care vine compozitorul, şi anume aceea de a perspectiva din unghi comico-grotesc actul final al vieții.

Alăturarea elementelor de rit aparținând ciclului vieții, dar şi ciclului anului face ca universul citadin periferic să se intersecteze cu cel

---

[61] Stoianov, Carmen, *Neoclasicism muzical românesc, secolul XX,* Editura *Fundației România de Mâine,* Bucureşti, 2005, *p. 68*.

rural, totul în sonorități când strălucitoare, când „obosite”, „prăfuite”, sugerând un univers închis, o enclavă; grotescul este picurat cu discreție, „asemenea reînvierii unor măşti de carnaval”.

Prima schiță apelează la dese lunecări de sunet, întreruperi de repetări ale filonului de bază



într-un andante sostenuto ce sugerează o atmosferă apăsătoare.

Placarea secundelor mici la instrumentele cu coarde face ca timbrul oboiului şi cel al cornului englez să penetreze expresia, prin sunete repetate recitativic, totul suprapunându-se „pasului” măsurat al timpanului, care, în cvarte egale din punct de vedere ritmic, sugerează permanența şi, parcă, infinita defilare a cortegiului funerar:





Un studiat joc al nuanțelor face ca, pornind din nuanțe scăzute, atingând culminația în nuanțe tari şi revenind în final la nuanțele scăzute ale începutului, totul să dea impresia de mişcare, de deplasare în spațiu a cortegiului; este o modalitate interesantă de realizare de către Theodor Rogalski a impresiei de conjugare a spațiului cu timpul, totul prin intermediul nuanțelor abil mânuite, a planului dinamic general.

Arsenalul mijloacelor folosite de compozitor este pe cât de simplu: tehnica orchestrației, pe atât de divers: pizzicato, surdină, glissando, asocieri puțin obişnuite, utilizarea unor registre de regulă puțin întrebuințate.

Timbrul pur sau aliajul timbral devin marca personalității lui Theodor Rogalski, definindu-i locul în galeria marilor creatori preocupați de abordarea folclorului. La Theodor Rogalski, acest drum cunoaşte un aspect inedit: forța citatului cuplată cu înalta ştiință a orchestrației. Rezultă un discurs suplu, de mare fantezie şi culoare, cu firesc ritmic şi arhitectonic, atribute definitorii ale creatorului Rogalski.

PREFERINȚA LUI SABIN DRĂGOI PENTRU UNIVERSUL MODAL DIATONIC

Pentru Sabin Drăgoi, triada compozitor, folclorist şi dirijor pare a fi fost idealul către care a tins imediat ce şi-a văzut împlinit visul de a fi profesor, la început în Deva, apoi la Conservatorul Municipal din Timişoara.

Format în tradiția muzicală ardeleană, cu studii la Arad, apoi la Iaşi şi la Cluj, sub îndrumarea unor maeştri de talia lui Alexandru Zirra. Augustin Bena, Herman Klee sau Gheorghe Dima, Sabin Drăgoi a simțit nevoia perfecționării ulterioare la Conservatorul praghez, unde l-a avut ca profesor de compoziție pe Vitezslav Novak.

S-a afirmat într-o multitudine de genuri: atât în muzica de teatru, pentru care, deşi a creat doar câteva titluri, le-a dat o colorație variată – de la drama muzicală populară *Năpasta* la opera religioasă *Constantin Brâncoveanu*, opera istorică *Horia*, opera comică *Păcală* sau opera comico-fantastică *Kir Ianulea*, cât şi în genurile vocal-simfonic (cantate, imn, poem), simfonic – suite, dansuri, potpuriuri, *Divertismentele rustice* sau ineditul *Concertino pentru taragot şi orchestră*, muzică de film, muzică de cameră – cvartete, dixtuor, muzică pentru pian – capitol extrem de extins, în care „domnesc” miniaturile, suitele, doinele sau colindele translatate în expresie instrumentală pentru instrumentul său favorit, inclusiv piese cu alură folclorică pentru începători, muzică corală – coruri bărbăteşti sau mixte, de regulă prelucrări, muzică vocală (romanțe, lieduri şi cântece).

Muzicologia şi critica sunt şi ele cuprinse în orizontul preocupărilor sale, alături de edițiile critice, culegerile de folclor sau lucrările didactice.

Dacă ar trebui să cuprindem într-o singură frază această bogăție, ar trebui să afirmăm că întreaga creație muzicală a lui Sabin Drăgoi respiră liber sub cerul folcloric.

Cunoscător profund al straturilor creației populare, el însuşi pasionat culegător de melodii, îndrăgostit de seninătatea doinelor din Valea Almăjului, Sabin Drăgoi s-a ferit să altereze fondul folcloric.

Atras de muzica Banatului, Sabin Drăgoi a cultivat folcloristica, ştiind să culeagă melodii de mare simplitate şi rafinament şi să dea, în creația sa, o soluție diatonică problemei modale.

Față de nuanța cromatică a universului modal ce poartă semnătura lui Paul Constantinescu, diatonismul creației lui Drăgoi pledează pentru un drum propriu, în cadrul căruia creațiile se disting printr-un mod particular de armonizare, polifonizare sau instrumentalizare.

Armoniile lui Sabin Drăgoi au în vedere structura modală diatonică, în cadrul căreia intervin rareori moduri cu trepte mobile, cadrul general armonic fiind dictat de melosul folcloric la care a apelat. Din această cauză, modulațiile care intervin pe parcurs, de cele mai multe ori neaşteptate, au darul de a ne introduce într-o altă atmosferă, din care se revine cu multă abilitate la tonalitatea inițială. Aşa, spre exemplu, romanța *Crizanteme* conține aspecte modulatorii în interiorul interludiilor pianistice în care se întrepătrund şi elemente de armonie cromatică sau enarmonică.

De cele mai multe ori, armonicul se îmbină cu polifonicul, rezultând, ca în *Divertisment rustic* sau în comorile sale *a cappella*, o veritabilă „polifonie de polifonii", după cum constata, în analiza detaliată a *Divertismentului,* Gheorghe Firca.

De altfel întreaga lucrare îi apare cercetătorului ca întruparea crezului estetic şi a unui program stilistic. Ciclul variațional (din nou acelaşi principiu pe care şi Enescu l-a aflat în miezul problematicii folclorice) al celor două teme, cu preponderență tonală, evidențiază şi relațiile modale ale armoniei treptelor secundare cu o culoare mixolidică (variațiile I şi II ale primei teme), având drept efect – în plan modulator – o semicadență modală IV – VI – II.

O anume tendință de generalizare a melodicii populare până la aflarea caracteristicilor ei arhetipale îl determină pe compozitor, grație variației utilizate ca tehnici de lucru, să identifice temele *Divertismentului* (teme diferențiate de altfel, prima fiind un *cântec de stea*, cea de a doua – o *colindă* profană) în aceeaşi sferă intonațională, unicul element ce rămâne să le diferențieze fiind cel ritmic.

Păstrând nealterate formele constituite ale folclorului şi raportându-se permanent la microelemente, la virtuțile lor constructive, la îmbinarea armoniei cu polifonia în repere clasice de amprentă modală, Sabin Drăgoi

nu a operat inovații menite să revoluționeze tehnica componistică, ci a instaurat prin lucrările sale un climat specific.

Pentru a-i particulariza trăsăturile stilistice, raportarea la departajarea valorică a opusurilor sale este absolut necesară.

Fie că avem în vedere lucrări simfonice pentru care semnificativă rămâne partitura de la *Divertisment rustic (*1928), fie că ne raportăm la operă, respectiv la drama muzicală *Năpasta (*1927), fie că avem în vedere bogata sa serie de lucrări corale din cadrul căreia putem lua ca reper ciclul de coruri *a cappella* creat în anul 1935, toate aceste opusuri au un numitor comun, şi anume acela că temele sunt preluate direct din sursa folclorică; cu toate acestea, judecarea a absolut oricărei partituri ne îndreptățeşte să afirmăm că – prin armonizarea lor căutat modală şi prin simplitatea stilistică – nu li se poate acorda atributul de simple prelucrări de folclor.

Cadențele modale, preludiate de întârzieri neaşteptate ale elementelor acordurilor, note adăugate de căutat efect îl definesc pe Sabin Drăgoi ca pe un reprezentant al stilului larg accesibil în care intuiția şi măiestria îşi dau mâna pentru a pune în valoare universul diatonic.

Şi în dansurile simfonice sau în cele camerale (destinate pianului), compozitorul este preocupat de evidențierea unor trăsături conținute în modelul folcloric.

Orchestrația este de un „purism timbral" propriu, de o savoare primitivă, cu individualități timbrale al căror registru mediu îl utilizează cu ingeniozitate, folosindu-se de imitații ce au darul de a estompa coloritul armonic, altfel atât de evident, al creației sale. Scriitura pianistică, şi ea simplă, uzează de o armonie adecvată dansului: suplă, aerată, bazată pe elemente modale, cu scriitură figurativă simplă.

Privirea asupra creației simfonice a compozitorului poate surprinde note de eleganță şi simplitate ce vorbesc de la sine despre ancorarea compozitorului pe coordonatele purismului, aşa cum este cazul unor lucrări reprezentative din rândul cărora putem cita: *Trei tablouri simfonice (1922), Două dansuri de pe Mureş (1942), Joc din Oaş (1953), Şapte dansuri populare (1960)*; în mod intenționat am făcut apel aici la partituri create la distanță de decenii, pentru a surprinde – în toate – existența aceloraşi „corzi de recitare" din punct de vedere stilistic.

În absolut toate exemplele mai sus citate, putem citi ceva despre cursul ascendent al reevaluărilor de tip folcloric.

Aprofundându-se acest aspect, se subliniază,[62] cu privire la permanența ideii de dans, faptul că, „desprins din perimetrul amplu dezvoltat al creației simfonice autohtone, dansul simfonic a cunoscut – datorită lui Sabin Drăgoi – afirmarea sa cu atribute specifice, ca subgen al marelui context ce îl circumscrie". Nu întâmplător, Nicolae Beloiu[63] arăta în ce constă acest purism timbral al lui Drăgoi, cu „melodii populare concentrate, încărcate de energii, de o savoare primitivă în simplitatea lor". În evoluția dansului simfonic românesc, Sabin Drăgoi, această natură lirică, marchează o veritabilă etapă, impunându-se, alături de Paul Constantinescu, Constantin Silvestri, Leon Klepper sau Theodor Rogalski, ca un creator de certă originalitate, profund cunoscător al caracteristicilor melodiilor populare de dans, pe care le mulează unor procedee de tratare ce le sunt proprii.

Astfel, combinațiile instrumentale sunt fericit alese, fără a se abuza de dublaje; compozitorul preferă individualități timbrale, pe care apoi le utilizează cu ingeniozitate în registrul lor mediu, obținându-se astfel o „eficacitate sonoră, expresivă şi coloristică".

Pentru sublinierea unor momente, compozitorul apelează chiar la folosirea imitațiilor, deci la o scriitură contrapunctică, ceea ce estompează coloritul armonic atât de evident, de altfel, în creația sa.

Aceleaşi date domină şi creația sa camerală, în special cea destinată pianului; semnificative rămân, peste ani, titluri ca: *Suita de dansuri populare pentru pian (1923), Dans românesc de concert pentru pian (1923), Cântece populare pentru pian (11923), Mică suită pentru pian – În amintirea lui Bela Bartok (1955),* seria de caiete de *Miniaturi (1923 – 1960)* şi cele *50 Colinde pentru pian (1957).*

Armonizate potrivit caracterului lor melodic, miniaturile semnate de Sabin Drăgoi aduc o notă proaspătă: sunt suple, aerate, se bazează în principal pe elemente modale definitorii fiecăruia în parte, deci soluțiile sunt adecvate contextului, scriitura este figurativă, pianistică prin excelență, de o simplitate exemplară.

Hodoroaga a cunoscut – datorită caracteristicilor menționate – aprecierea lui George Enescu.

---

[62] Stoianov, Carmen, *Coordonate stilistice ale creației lui Sabin Drăgoi şi Zeno Vancea,* în „Muzica", Bucureşti, nr. 4, 1990, p. 36.

[63] Beloiu, Nicolae, *Considerații asupra orchestrației dansului simfonic românesc*, în „Muzica", Bucureşti, an VII, nr. 9, 1957, p. 23.

Piesă ce polarizează atenția auditoriului încă de la primele sale sunete, *Hodoroaga* face parte din *suita de dansuri populare româneşti pentru pian* şi este un elogiu nedisimulat adus melodiei cântecului popular.

Cele două motive contrastante care îi stau la bază recompun octava într-o manieră absolut originală: primul motiv nu este altceva decât o celulă construită pe balansul „şchiop” din punct de vedere ritmic a două sunete în raport de cvartă descendentă,



iar cel de-al doilea , care se şi impune prin repetare, se revendică de la surse pentatonice:



Cadențele plagale colorează expunerile,



în timp ce variațiunile uzează de balansul stărilor modale major-minor, de schimbări de tempo, de o armonie specială în care apar sunete adăugate sau succesiuni de acorduri de septimă de dominantă pe un parcurs cromatic descendent[64].

Prin contribuțiile sale la întregirea marelui „catalog” al creației camerale româneşti, Sabin Drăgoi a întărit liniile de forță ale modalismului folcloric, încadrat în scriituri simple, eficiente, viu colorate, evitând stridențele de orice factură. El menține, în mod constant, aceeaşi

---

[64] Pentru mai multe amănunte în această direcție, a se vedea studiul Veturiei Dimoftache din revista „Muzica” (nr.2/1994).

preferință pentru melodia cu suport armonic simplu, de esențe pure, în care dezvoltările tematice sunt rare, ocolite cu bună știință, deoarece, potrivit opticii compozitorului, acestea nu sunt proprii folclorului românesc.

În afara componisticii, domeniu în care contribuția sa la cristalizarea unei opinii asupra unora din direcțiile abordării folclorice este hotărâtoare, menționăm scrierile sale muzicologice raportate la folclor.

Unde trebuie căutate bazele teoretice ale concepției lui Sabin Drăgoi asupra melosului nostru popular?

Iată câteva titluri semnificative în această direcție: *Monografia muzicală a comunei Belinț, 98 melodii cu texte culese, notate și explicate. Contribuții la cunoașterea și aprecierea adevărată a muzicii românești* sau *Aspecte ale relației între caracterul universal și național în muzică.*

De altfel, compozitorul s-a afirmat adesea și în postura cercetătorului și a muzicologului care vede în raportul text-melodie unul din pilonii de bază ai expresiei folclorice și care poate descifra în balansul subtil jucat simetrie-asimetrie o serie de aspecte relevante pentru profilul național, dar și pentru contribuția pe care folclorul nostru o aduce marelui tezaur universal.

Un izvor nesecat de originalitate, prin care se aduc contribuții de prim ordin în afirmarea tezei aportului folcloric muzical românesc în lumea marii muzici – acesta este demersul de culegător și de cercetător avizat al folclorului pe care Sabin Drăgoi îl face continuu.

Fără a intra în detalii privind caracterul teoretic al demersului lui Sabin Drăgoi, vom menționa, totuși, fericita conjugare a practicii sale cu activitatea de culegător și cercetător asiduu al folclorului nostru, activitate concentrată în publicarea unor volume antologice; *303 Colinde cu text și melodie, culese și notate (1930), 122 Melodii populare din Valea Almăjului (1937), 20 Colinde din comuna Zam-Hunedoara (1957)* sunt doar câteva titluri semnificative.

Aici se poate vedea cu claritate câtă grijă a manifestat Sabin Drăgoi pentru selecționarea melodiilor autentice ale unui folclor care apărea cercetătorului ca deja poluat la acea dată, impregnat de alte intonații, străine curgerii melosului, precum și sensibilității poporului nostru.

De altfel, aceste culegeri au constituit o sursă nesecată și pentru alți creatori care le-au valorificat în genul cameral, simfonic sau de operă, pentru că au găsit în ele acea vibrantă sinceritate și acel fior de autenticitate pe care opera de culegător a lui Drăgoi le pune în lumină.

Depoluând folclorul, căutând autenticul şi valorificându-l în piesele camerale, simfonice sau de operă, Sabin Drăgoi apare ca o personalitate singulară în contextul creației româneşti bazate pe surse folclorice.

Pentru a-i evidenția încă o dată măiestria armonică de extracție modală, să ne referim, în câteva rânduri, la un cunoscut cor *a cappella* al compozitorului: *Trandafir de pe răzoare*, piesă al cărei farmec rezidă în turnura modală ce debutează cu *Re*, pentru a folosi în continuare *Re Mixolidain*, cu treapta a şasea mobilă.

Relația de mediană este şi ea intens exploatată prin modulația spre centrul *fa (*nedisimulată trimitere la practica melodică a lui Enescu!).

Jocul tonal-modal se va încheia prin introducerea unui element specific, sensibila, de fapt ce determină victoria tonalului.

Cea de a doua parte a piesei, o temă de joc simplu, este o altă trimitere, de această dată la Ion Vidu: eficiență timbrală, simplitate şi transparență.

Prin atitudinea lui Drăgoi în problema instrumentală: timbru nealiat, neîntărit, neîngroşat, începe a se contura în muzica românească a secolului XX un tip de neoclasicism de nuanță națională, fapt vizibil mai ales în opera *Năpasta* a compozitorului, creație în care pătrund şi alte elemente ce trădează puternica filiație folclorică: tehnica isoanelor corurilor țărăneşti, utilizarea eolicului, a liniilor simple de colind dominate de sfera diatonicului, interpretarea ca dominantă a finalurilor de cântec ce se încheie de obicei pe treapta a II– a (ca şi la Ion Vidu sau Zeno Vancea), potrivit practicii străvechi a lăutarilor bănățeni, maniera simplă, cvasicorală de îmbinare a timbrelor pure.

Dar nu numai acestea sunt atributele acțiunii hotărâte declanşate de Sabin Drăgoi în ideea transpunerii în fapt a idealului abordării folclorice.

Apelarea la diverse forme de teatru popular sau chiar la obiceiuri folclorice în care dramaturgia muzicală se conjugă cu elemente de ritual bogat panoramat, mergând până la veritabile tablouri, scene îndătinate şi statornicite de tradiție, îi este proprie. Astfel, în opera religioasă *Constantin Brâncoveanu* – veritabil exemplu de dramă sacră –, Sabin Drăgoi utilizează şi elemente de teatru popular prin *Vicleim*, în vreme ce opera istorică *Horia* debutează chiar cu o fastuoasă revalorificare a târgului de fete de pe Muntele Găina.

Oscilând continuu între citat – cu funcțiile sale de simbol, acționând asociativ sau aluziv – şi prelucrarea măiestrită a acestuia, Sabin Drăgoi a ştiut să-i găsească cele mai potrivite armonii; de altfel, aceasta a

constituit şi o preocupare constantă a compozitorului, care a şi teoretizat aspecte legate de aceasta într-unul din studiile sale publicate postum[65], în care a expus puncte de vedere, dar şi soluţii personale, pe care le-a aplicat în această direcţie.

Indiferent că avea în vedere folclorul din arealul sudului Transilvaniei sau pe cel din Maramureş, Sabin Drăgoi apreciază că tratarea melodiilor din punct de vedere modal nu impune centrarea pe ultimul sunet al modului, ci pe o varietate modală, izvorâtă din mirifica lume a întorsăturilor melodice, a cadenţelor specifice, fiecare oligocordie putându-se revendica din surse şi ambiente modale diferite.

Legat puternic de mediul în care a crescut şi s-a format ca muzician, Sabin Drăgoi a creat un veritabil „soclu" pentru dăltuirea monumentului muzical – încă în proiect! – închinat spiritualităţii noastre naţionale.

Apreciind remarcabila sa contribuţie la definirea profilului muzicii româneşti legate de sondarea celor mai intime trăiri, aşa cum apar ele în fibra muzicală a poporului nostru, muzicologul şi lexicograful Viorel Cosma[66] aprecia că „Sabin Drăgoi şi-a legat puternic întreaga-i operă de aceste rădăcini ancestrale ale spiritualităţii naţionale.

Fixându-şi autenticul popular ca ***ars poetica*** de-a lungul întregii activităţi artistice, S.D. a exploatat la maximum filonul psaltic tradiţional şi folclorul de esenţă arhaică (colindul, bocetul, balada, jocul feciorесc), înscriindu-se pe linia compozitorilor şcolilor naţionale moderne (Bartok, Janacek, de Falla)...

Consecvent liniei bănăţenilor Ion Vidu – Tiberiu Brediceanu – Timotei Popovici, autorul ***Năpastei*** a promovat cu consecvenţă un folclorism autentic, contrar idilismului semănătorist de parfum pastoral dominant la începutul secolului XX, încercând să opună limbajului sonor clasicizant occidental de esenţă tonală practicat de unii compozitori români acel modalism diatonic mai apropiat de spiritul popular ţărănesc".

---

65 Avem în vedere articolul *Armonizarea cântecului popular românesc*, în revista „Muzica", Bucureşti, nr. 7, 10, 11/1969; publicată în trei numere ale cunoscutei reviste de specialitate sub îngrijirea lui Constantin Drăgoi, suita acestora pune în lumină pagini inedite.

66 Cosma, Viorel, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. II (C-E), Editura Muzicală, Bucureşti, 1999, p. 243.

ZENO VANCEA: PLEDOARIE PENTRU POLIFONIE

Preludiu, Fuga şi Toccata pentru pian (1926), Scoarțe (1928), Priculiciul (1933), Cvartetele de coarde nr.2 şi 6 (1975), Imagini bănățene (1956) – iată doar câteva titluri ce probează aplecarea lui Zeno Vancea spre zonele folclorice, nu în maniera tratării lui prin sonorități pure ca în cazul lui Sabin Drăgoi, ci prin repunerea cântului popular în ecuații noi, prin prisma cuceririlor limbajului muzical contemporan.

Reține atenția în special ramificarea spre sfera politonalității, a polifoniei, a implicațiilor modale.

Adept al scriiturii lineare de tip polifonic, Zeno Vancea influențează întreaga textură, toate etajele compartimentale orchestrale fiind cucerite, pe rând, de intonații folclorice suprapuse în mod ingenios într-o derulare cu colorit polifonico – armonico – timbral. În acest mod, intonația folclorică este supusă unei tratări creatoare, în mare forță.

Preocupat de problema disonanței ca aspect armonic al creației populare[67], compozitorul studiază comparativ această modalitate expresivă şi în special utilizarea disonanței nerezolvate, întâlnită adeseori în practica muzicală a tarafurilor țărăneşti.

Ceea ce realizează Zeno Vancea în plan muzicologic este studiul atent al disonanței în limbajul folcloric al mai multor popoare, în special al celor vecine cu spațiul spiritualității româneşti, compozitorul conchizând în cele din urmă că utilizarea disonanțelor nerezolvate devine un mijloc frecvent întâlnit în practica tarafurilor țărăneşti, ea rezultând mai cu seamă din conducerea liberă a vocilor de acompaniament.

Rezultând din tipul linear de mânuire a ductului instrumental ce însoțeşte expunerea solistică, disonanța ce conjugă aspectul polifonic atât cu politonalitatea, cât şi cu polimodalismul conduce la inedite experiențe, preluate de Zeno Vancea în lucrarea sa *Cvartet bizantin (1931)*, în care inclusiv politonalitatea este chemată să aducă luminări problematicii puse în ecuație.

De altfel, polifonizarea modală a cântecului popular românesc face şi obiectul unei alte serii de studii muzicologice semnate de Zeno Vancea (*Muzica bisericească corală la români – 1938)*, în care

---

[67] Vancea, Zeno, *Disonanța, unul din aspectele armonice ale muzicii populare instrumentale din estul şi sud-estul Europei,* în „Muzica", Bucureşti, an VII, nr. 8, 1957.

compozitorul, aflat de această dată în ipostază muzicologică, subliniază necesitatea de întoarcere a creatorilor către sursele muzicii bizantine şi psaltice, cu o viziune preponderent polifonică a tratării muzicale.

În suita *Priculiciul,* extrasă din partitura baletului – pantomimă omonimă, elementul grotesc se cuplează cu viziunea folclorică



şi cu organizarea melodică în cvarte (perfecte şi mărite),



sugestie preluată din două surse, ambele convergând spre un colorit modal de esenţă perfect viabilă în timp sau spaţiu: modurile noastre populare şi sistemul de cvarte al lui Hindemith.

De altfel, se poate considera – pe drept cuvânt – că lungimea de undă a comunicării în baletul, dar şi în suita simfonică *Priculiciul* oscilează între lirismul de bună calitate şi grotescul voit al tratării, totul rămânând axat pe dimensiunea polifonică a discursului.

Densitatea cromatică a scriiturii este puţin obişnuită; nu lipsesc aici nici organizarea melodică în cvarte – sugestie preluată de compozitor din două surse ce converg spre un colorit modal de esenţă contemporană – şi nici acordurile stranii ce conduc spre echivocuri tonale.

Prezenţa disonanţei nerezolvate conferă muzicii sale nuanţe aspre; uneori putem întâlni veritabile „lanţuri", „catene" de disonanţe, ceea ce pledează pentru o expresie mereu nouă, incitantă.

Zeno Vancea uzează aici şi de virtuţile compartimentului ritmic, întrebuinţând în mare măsură percuţia cu ritmuri incisive alături de elementele de culoare lină, lirică prin excelenţă.

Ca orchestrație, compozitorul preferă interesante aliaje timbrale, al căror efect cultivă stranietatea, ineditul mai ales percuția participă la colorarea întregului. Dacă se poate vorbi despre ceva cu totul special în cazul principiilor de orchestrație cultivate de Zeno Vancea, atunci nu se poate să nu amintim aspectul emancipării percuției şi, în această direcție, se cere scos în relief un procedeu tipic, cum ar fi cel al corzilor dublate care, alături de timpani, creează efecte surprinzătoare, făcând directă trimitere la universul coloristic stravinskian.

Înrudită spiritual cu *Priculiciul,* mai ales datorită ultimei părți, prezentată şi sub formă de sine stătătoare – *Burleasca* – o mişcare cu caracter de joc popular, *Simfonietta a II-a* foloseşte în partea ei secundă intonații specifice de bocet popular. Atmosfera ei elegiacă este susținută de tam-tamul care se infiltrează difuz.

În *Cvartetele de coarde nr.2* domină atât intonația, cât şi atmosfera populară. Pagină de adânc lirism şi senină expresie, partea a doua a lucrării este un cântec de leagăn transfigurat prin intermediul unei dense scriituri polifonice, prezentă chiar în momentul exploziv.

Densitatea nu impietează asupra expresiei: concizia şi construcția motivică evită îngroşarea, aspectul îmbâcsit al unei muzici în care o mână mai puțin experimentată şi o inteligență mai puțin ascuțită ar fi eşuat.

Eficiența scriiturii constă mai ales în măiestria cu care compozitorul, pe de o parte, „îmbracă” momentele în care două voci polifonizează, în vreme ce altele două armonizează, iar pe de altă parte, utilizează elementele unui major românesc şi ritmul parlando – rubato cu intonații de doină şi înflorituri melismatice.

Soluția polifonică de tratare a cântului şi dansului popular românesc, cale pe care au urmat-o şi George Enescu în *Rapsodiile* sale sau Sigismund Toduță într-o întreagă serie de creații, nu o exclude pe cea a verticalității, aleasă de Mihail Jora, Paul Constantinescu, Ion Dumitrescu sau Theodor Rogalski.

Viziunea orizontalității propuse de Zeno Vancea este în perfect acord, ba chiar este servită de asimetria ritmică şi arhitectonică din cântecul nostru popular, aflat în discordanță cu verticalitatea şcolii clasice sau romantice vest-europene, ambele clădite pe baze simetrice.

Cu o expresie folclorică generalizată, *Cvartetul nr.6* al compozitorului evidențiază şi el aspectul polifoniei conjugat cu cel al conciziei, al rigorii, chiar al simetriei clasice în care se înscriu teme tributare unor tendințe modale diatonice asociind cvarte eterogene şi acorduri de cvarte



prezentate ca atare sau în transpuneri orizontale, cu salturi ce conferă temei un aspect tipic instrumental:



Aceeaşi predilecţie pentru integrarea valorilor ritmice, intonaționale ale melosului folcloric în matca formelor polifonice o aflăm şi în *Concertul pentru orchestră (1961),* în ale cărui părți: *Introduzione, Sonata Ricercar, Passacaglia şi Fuga,* înseşi titlurile definesc atitudinea de polifonist a compozitorului.

În concluzie, Zeno Vancea afirmă, atât în scrierile cu caracter teoretic, cât şi în întreaga sa activitate creatoare componistică, crezul unei muzici în care coordonatei orizontale trebuie să i se acorde importanță majoră. El preferă să inventeze în spirit popular, neutilizând citatul; are, în schimb, afinități pentru tonalul diatonic sau modalul diatonic, iar temele sale se pretează tratării polifonice în desfăşurări libere, asimetrice.

În acest mod, folclorul apare transfigurat într-o viziune proprie, la un înalt grad de măiestrie, demonstrându-se virtuțile cuplării expresiei sud-est-europene cu spiritul şi rigorile vest-europene.

SIGISMUND TODUȚĂ ŞI CALEA SENSIBILULUI APERCEPTIV

Ca şi în cazul altor creatori, şi Sigismund Toduță beneficiază de o solidă formație muzicală, fapt ce îi va permite să discearnă cu finețe exact acele nuanțări folclorice care pot defini cu exactitate matca generală, dar pot oferi şi particularizări. Sigismund Toduță şi-a creat încă din tinerețe şi apoi şi-a perfecționat de-a lungul anilor un stil racordat evidențierii resurselor primare. Prin urmare, a cunoscut în cele mai tainice pliuri melosul popular românesc, atât în ipostaza diatonismului său de substanță, cât şi în cea a irizărilor cromatice. Au rezultat un interesant amalgam de soluții, o dimensiune obiectivantă, sintetică, în care se disting utilizarea linearismului tipic scriiturii populare, dominanța linei melodice sau a ductului ritmic, ca şi impunerea acelor cadre

arhetipale ce fac posibil racordul la un conținut sonor de respirație modal arhaică şi, nu în ultimul rând, regăsirea acelui strat de cântare comună a Estului şi a Vestului european.

Profund cunoscător al folclorului nostru muzical şi totodată fin observator al meandrelor ce conduc – pe scara valorilor perene – spre punctul de fuziune național – universal, Sigismund Toduță, preocupat ca şi Zeno Vancea de problematica folclorică şi de posibilele rezonanțe cu osatura clasică sau preclasică, barocă, oferă analizei un bogat material muzical de o culoare cu totul aparte.

Passacaglia pentru pian, datată 1943,una din primele lucrări destinate de compozitor acestui instrument are, ca şi *Suita de cântece şi dansuri româneşti (1951),* o solidă ancorare folclorică.

Însăşi tema *Passacagliei*



oferă temeiul unei judecări a tiparelor populare, asemănarea ei cu unele modele existente în comoara de colind românesc fiind evidentă. Sobrietatea şi poezia totodată a acestei teme fac posibile remarcarea legănării iambice, ca şi expunerea monodică la cele trei nivele ale sale.

Cercetătoarea Rodica Oană-Pop identifică unele posibile filiații în culegerile de colind ale lui Sabin Drăgoi şi George Breazul, evidențiind totodată intimele legături ce există între lucrarea lui Toduță şi celebrul model bachian al *Passacagliei în do minor pentru orgă.* Interesante rămân încifrările melodice secunde, deduse fie din paşii accentuați metric – pătrimi (iar în măsura a patra cele două optimi ale primului timp),



fie din suita duratelor lungi, respectiv doimi:



Aceste ultime două exemple oferă – în simplitatea unui eolic – temeiul raportărilor simetrice la nivel tetra sau bicordal, aspecte ce vor fi reluate şi în variaţiunile următoare. Lucrarea se compune din temă şi 12 variaţiuni, dintre acestea doar primele patru şi cea de-a şaptea respectând dimensiunea temei, respectiv cele opt măsuri.

Analiza intervalică şi structurală a temei relevă înscrierea ei în limitele unei pentatonii anhemitonice şi ale unui tipar intonaţional caracteristic, argumente ce pledează pentru străvechea obârşie a melodiei păstrate într-un vechi fond folcloric a cărui corespondenţă cu muzica medievală şi antică europeană este evidentă.

Formule cadenţiale dorice, pulsaţiile de ritm iambic, linearismul expunerilor intervalice dominate de secunde şi cvinte, cadru modal eolic modulând în variaţiunea IV spre organizări mixolidice sau – în ultima variaţiune, a XII-a – spre un doric, elemente armonice arhaice sau structuri melodice doinite pledează pentru un concept evoluat al polifoniei şi armoniei modale, ambele valorificând ethosul cântecului popular românesc.

Raportul extrem de judicios al balansului tono-modal al lucrării, ca şi echilibrarea perfectă a vectorilor formali prin care *Passacaglia pentru pian* îşi reduce severa accepţiune în favoarea unei certe libertăţii de expresie şi de tratare, libertate sugerată inclusiv de maniera de conducere suplă, fluidă cu subînţelesuri folclorice a ductului tematic, fac ca această lucrare să se constituie într-o axă definitorie a sintezei vizate de compozitor în direcţia arcuirii folclorice în date neoclasice.

În ceea ce priveşte lumea simfonică a lui Toduţă, concizia motivică este vie, pregnantă şi prezentă, arcuindu-se pe principiul simetriei, aşa cum se poate distinge încă din 1954, din *Simfonia I.* Aici, pedalele ornamentate ale introducerii, tratate sub formă de tril, la care se adaugă fondul intonaţional arhaic prin secţiuni construite simetric, în oglindă se disting pe largi suprafeţe:

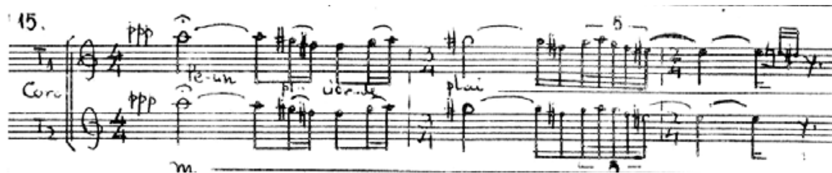


În aceeaşi secţiune introductivă a lucrării, întâlnim şi decupaje de monodie acompaniată; deasupra unui pasaj omofon se detaşează un fin duct melodic, cu desen în formulări melodice libere, de factură improvizatorică, cvasirubato, cu interesante alunecări cromatice:



Fie şi o fugară privire asupra creaţiei-vocal simfonice a compozitorului surprinde infuzia de cânt, trăire şi gândire populară. Acesta este cazul baladei-oratoriu pentru solişti, cor mixt şi orchestră *Mioriţa (1958*) sau al oratoriului *Pe urmele lui Horea (1978),* ambele pornind de la text popular: prima de la cunoscuta variantă publicată de Alecsandri a Mioriţei, cea de a doua de la un grupaj de texte populare publicate în 1976 în volumul *Pe urmele lui Horea,* de Dumitru Boieriu-Hodăceanu.

Mioriţa, structurată în 12 numere ce urmăresc firul acţiunii, abundă în procedee folclorice circumscrise marilor forme sau procedee de construcţie tipice marii culturi europene. Momente doinite, cu ample formule melismatice, atât la cor, cât şi la orchestră, sunt expuse încă din primul număr al lucrării, *Eterofonie:*



Imitațiile, suprapunerile în oglindă, stretto-ul sunt tot atâtea procedee din arsenalul utilizat de compozitor pentru a împânzi – la propriu – întregul eşafodaj vocal-orchestral cu intonațiile folclorice bazate în general pe dese repetări ale unor motive ritmico-melodice în giusto-silabic. Dispunerile corale simetrice fac posibilă detaşarea în prim plan a vocilor exterioare, fie în numerele încredințate corului bărbătesc, fie în cele încredințate corului feminin:

Coro
S1 Dar cea mi - o - ri - ță
S2 Mi - o - ri - ță
A1 Mi - o - ri - ță
A2 Dar cea mi - o - ri - ță

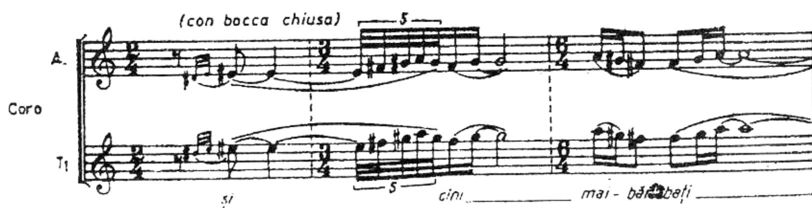
Construirea secțiunilor solistice prin repetări motivice, prin reveniri pe aceleaşi trasee ritmico-melodice este proprie acestui oratoriu. Numărul încredințat baciului *„Aste să le spui”* este edificator în această privință, totul concurând la sublinierea spuselor sale:

Solo Tenor
bene cantabile assai
Să spui lui vrîn - cean și lui un - gu - rean, să spui lui vrîn-
poco f
cean lui un - gu - rean ca să m-a-n groa - pe a - ici pe-a - proa-pe

Alte secțiuni, mai puțin dramatice, au în vedere factorul improvizatoric, libera curgere a melodiei bogat melismatice atât la solist, cât şi în zona instrumentalului. Nu mai puțin, inserarea unei melodici de colind în tema-refren a rondoului din numărul 11 al oratoriului, clădit pe cunoscuta şi dureroasa întrebare a maicii bătrâne *„Cine-a cunoscut”*,

vine să întărească ideea de fond arhaic de cântare promovat de Sigismund Toduță în această baladă-oratoriu. Dacă sfera colindică este laconică, sobră, factura improvizatorică, dimpotrivă, propune o reală desfătare sonoră. Prin ea, în expunerea debutului baladei-oratoriu, priveliştea plaiului devine posibilă muzical, prin aulodia flautului,

în timp ce răspunsul mioarei revine la ideea de colind, iar nuanțările melismatice se fac în jurul sunetelor-pilon:



Situând în prim plan vocea, cu melisme gravitând în jurul unor piloni ce nu sunt altceva decât sunetele constitutive ale scărilor modale utilizate de compozitor (prepentatonice sau heptotonice: dorian cu cvartă mărită), *Miorița* de Sigismund Toduță utilizează un material muzical de amplă deschidere spre ethosul românesc la care citatul este înlocuit de sugestive imagini sonore create în spirit folcloric. Multitudinea mijloacelor utilizate de compozitor pentru realizarea acestei măiestrite sinteze modal folcloric – neoclasic, imprimând baladei-oratoriu calități ce fac posibilă şi existența sintezei național-universal, recomandă această lucrare vocal-simfonică de ample proporții ca pe un veritabil punct crucial în definirea personalității sale componistice.

Oratoriul *Pe urmele lui Horea* urmăreşte, potrivit versurilor, desfăşurarea unor momente semnificative din viața fiului de iobag, din lupta răsculaților şi din martiriul acestuia. Cele 17 părți îmbină forme ingenioase bazate pe un unic nucleu intonațional



cu tentă modal-cromatică şi cu potențe de elaborare prin continuă variație, de la simpla expunere la ornarea sau încadrarea lui în suprapuneri acordice.

Discursul muzical utilizează, din bogăția de modalități puse la dispoziție de fondul folcloric românesc, melisma, formulele recitative şi tronsoanele modale dispuse sub forma unor coraluri. Procedeele polifonice şi, alături de ele, melodiile cu caracter improvizatoric, încorporând în ele intonațiile deja expuse ale celulei generatoare, îşi dau concursul la realizarea unității întregului. Aceeaşi aplecare asupra versului popular

sau a celui inspirat din folclor, respectând tiparul silabic al acestuia, o aflăm şi în lucrările corale ale compozitorului. Cele trei madrigale pe versuri de Lucian Blaga – *La curţile dorului* – sunt un amplu portal ce se deschide asupra satului transilvănean şi a lumii sale, dominate de dor, de culoare.

O structură modală cu treapta a doua coborâtă şi a patra urcată, evidenţiind pe parcurs mobilitatea unor trepte, îşi aşterne melodica într-un parlando-rubato în care melisma se desfăşoară liber într-un contrapunct înflorit. Primul titlu, sugestiv, impune viziunea blagiană (*La curţile dorului). Iezerul*, cel de-al doilea madrigal, cu tehnică specific corală, conduce spre ultima piesă a ciclului – *Întoarcerea.*



Aici, modalismul cromatic pune în lumină şi momente de heterofonic alternând cu cele polifonice sau armonice.

Preluând creator sugestia folclorică, mai ales cea conţinută în derularea melodică, deci pe orizontală, Sigismund Toduţă îi adaugă aspecte ale variaţiunilor polifonice şi unele aspecte ale contrapunctului modern, totul scăldat în matca unui modalism sau polimodalism în care depărtarea de clişeele funcţionalităţii clasice este prezentă continuu declarată. Ca dovadă a generozităţii şi a virtuozităţii cu care Sigismund Toduţă se dăruieşte – la propriu – acţiunii de împletire a scărilor nonoctaviante cu cele octaviante şi a diatonicului cu intarsiurile cromatice menite să lumineze lumea modalismului specific compozitorului, Hilda Iacob[68] discerne o serie de moduri, din rândul cărora exemplificăm următoarele:

[68] Iacob, Hilda, *Modalul cromatic în creaţia compozitorului Sigismund Toduţă*, în „Muzica”, serie nouă, an XII, nr.1 (45), ianuarie-martie 2001, p. 31.



Aceeaşi cercetătoare extrage şi câteva mostre de suprafeţe modale pătrunse de acelaşi spirit unificator, suprafeţe în care conjugarea rigorii modale cu fluenţa desfăşurărilor melodice face dovada maximei responsabilităţi a compozitorului faţă de actul creator, dar şi dovada unei fantezii şi a unei măiestrii de excepţie:



Lucrările sale corale respiră în egală măsură spiritul renascentist al madrigalului şi robusteţea intonaţiei româneşti, compozitorul realizând, la acest capitol, o sinteză maximă, interiorizarea şi rafinate esenţe.

Ciclul celor *20 de coruri pentru voci egale,* spre exemplu, aduce în prim plan tratarea polifonică realizată de obicei prin imitaţii libere sau stricte, totul axat pe melodica populară; aşa, de pildă, într-un prim ciclu – cele *5 Cântece de joc,* pregnanţa ritmică este realizată prin

măsuri mixte sau frecvente accente asimetrice, în timp ce suprapunerile polimodale dau culoare următoarelor două cicluri ale compozitorului – *5 Cântece de dans* şi *5 Cântece de dor;* scări prepentatonice, stil parlando-rubato, apropos-uri de doină susţinute de discrete pedale armonice se pot detaşa din ultimul ciclu de cinci coruri – *5 Cântece de leagăn.*

Climat în general liric, specific colindului românesc, cu armonie când modal diatonică, când cromatică respectând orizontalitatea – iată ceea ce caracterizează stilul coral al lui Sigismund Toduță. Constanta grijă pentru cuplarea expresiei folclorice la formele sau procedeele deja statuate în timp devine, pentru compozitor, cea mai sigură cale de evidenţiere a rafinamentelor de ordin modal, armonic sau contrapunctic. Din această cauză, frumuseţea cadenţelor sale, a discursului liber derulat pe pedale armonice, discrete sau preluat în secţiuni polifonice îi defineşte creaţia.

TUDOR CIORTEA SAU „FIRUL BĂSMIT” AL MELODIEI

Referindu-se la stilul enescian, Tudor Ciortea îi punea în prim plan curgerea melodică, acel „fir băsmit” de o mare supleţe. Aceeaşi caracteristică o putem afla însă inclusiv în lucrările celui ce făcea caracterizarea de mai sus, numindu-l „fuior” al *lumii sonore enesciene*: Tudor Ciortea, proeminentă personalitate a componisticii, muzicologiei şi pedagogiei noastre muzicale la nivel universitar, veritabil „şef de şcoală”. În creaţia sa, dintr-o producţie impresionantă de opusuri atât camerale (vocale şi instrumentale), cât şi corale, simfonice sau vocal-simfonice, se detaşează cele cu atmosferă mioritică, cu sublimarea folclorului prin mijloace inedite, de o dezarmantă simplitate.

Intrat relativ târziu în perimetrul vieţii creatoare, Tudor Ciortea a ştiut să descopere cele mai ascunse valenţe ale solului nostru folcloric, înnobilând prin acţiunea sa continuă de promovare a spiritului românesc muzical sinteza naţional-universal.

Ceea ce caracterizează creaţia lui Tudor Ciortea este melanjul magistral operat între acţiunea muzicală de tip rubato improvizatoric cu cea pregnant giusto, *misurato*, sau – în alţi termeni – cantabilitatea şi efuziunea cu spiritul laconic, lapidar, sobru, fapt ce conferă creaţiilor sale axate pe cântec popular o amprentă specifică şi un inegalabil echilibru în plan micro şi macro, detectabil la nivelul formei muzicale asupra căreia „lucrează” continuu, cu migala şi severitatea artizanului

cunoscător. Compozitorul realizează astfel performanţa de a îmbina spiritul modern, contemporan cu materialul de sorginte arhaică, un material ce exprimă secole de cultură şi trăire prin limba muzicală a poporului român.

Între primele sale lucrări se detaşează cele cu puternic colorit transilvan, colorit la care va apela şi în segmentul ultim al creaţiei, atunci când – pe versurile lui Ioan Alexandru – va „dăltui” în sonor *Imnele Transilvaniei*. Profund cunoscător al folclorului din acea zonă a ţării, Tudor Ciortea a aflat în cântul popular din centrul şi nord-vestul României un excelent material ce se preta viziunii sale integratoare şi exponenţiale. Ca atare, cultivă, încă de la început, citatul, căruia îi dă valenţe de autenticitate declarată; pentru aceasta, a respectat ideea conciziei extreme, în sensul că motivele sunt scurte, de un laconism ce le evidenţiază structura internă aproape matematic exprimabilă; din înlănţuirea, din „toarcerea” acestor celule şi motive simple, melodiile compozitorului prind un contur polimotivic în care se poate detecta o bogăţie informaţională. *Patru cântece din Maramureş* sunt îmbibate de sfera intonaţională a cântului popular din nord-vestul ţării cu accente senine de colind, triste de bocet sau viguroase de joc bărbătesc. Aceeaşi încărcătură emoţională şi folclorică transpare şi din *Suita maramureşeană (1949), Simfonietta silvana (1980), Suita pe teme din Bihor (1969)*.

Sedus – ca şi Sabin Drăgoi sau Bela Bartok – de frumuseţea şi sobrietatea colindului, gen folcloric în care „citeşte” accente şi nuanţe arhaice de o blândă lumină strecurată prin „geana” timpului, Tudor Ciortea va valorifica aceste inedite intonaţii. Tot colindul într-o tratare iniţial camerală, apoi simfonică (dar cvasicamerală) poate fi detectat în *Variaţiuni pe temă de colind*, lucrare cu dublu impact ce dă dimensiunea aprofundării folclorului maramureşan în meditaţii de o mare nobleţe.

Poate că lucrarea în care apropierea lui Tudor Ciortea de folclor ni se dezvăluie ca o sinteză stilistică de referinţă este *Concertul pentru clarinet şi orchestră*, în care însăşi substanţa sonoră pare a capta o vibraţie băsmită. Melodica melismatică a clarinetului solist, susţinută de acompaniamentul orchestrei, se stinge într-o temă a cărei configuraţie ritmico-melodică este specifică folclorului nostru, ei opunându-i-se, în grupul tematic secund, alăturarea unei melodici lirice cu cvartă lidică, frecvente cadenţe la subton şi o temă de joc cu ritm deosebit de pregnant. Cântecul lung al părţii a doua este o doină cu desfăşurare liberă, parlando-rubato şi insistentă pe unele trepte modale:



Bogat ornamentată, mai ales în revenirea ei, această doină preludiază refrenul *Rondo*-ului final, de această dată nu creat în spirit folcloric, ci chiar citat din Oaş. Apelând la străvechea tradiţie a melosului românesc în ceea ce are el specific, Tudor Ciortea a dat la iveală – prin *Concertul pentru clarinet şi orchestră* – o lucrare în care „toarce", la incandescenţa gândirii sale, firul băsmit al melodiei populare.

O serie de procedee sunt utilizate pentru a pune în plină lumină şi a valorifica fondul autohton; între procedee, în afara celor mai sus menţionate şi care ţin îndeosebi de concepţia motivică sau de tematismul muzical, ca şi de rigoarea formei, Tudor Ciortea apelează şi la sugestii armonice interesante, prea puţin utilizate de alţi compozitori, soluţii armonice în care conjugă şi modalismul focloric românesc, cum ar fi sexta dorică din *Concertul pentru orchestră de coarde. Octetul pentru suflători, două viori şi pian,* intitulat *Din isprăvile lui Păcală* (1961), respirând prospeţimea inspiraţiei, aduce – într-o formulă instrumentală de mare originalitate: flaut, oboi, clarinet, corn, fagot, două viole şi pian – caracterizări ale personajului principal şi ale celor ce îl înconjoară, definindu-l sau ajutându-l să se definească. Deşi nu a întrebuinţat teme populare şi nici nu a creat în spiritul acestora, compozitorul a reuşit să confere lucrării o fizionomie specifică muzicii româneşti cu caracter eroic, când şăgalnic, cu efecte şi ornamente la suflători, cu elemente cromatice de esenţă modale ce îşi dau concursul la definirea unor teme ce reflectă portretizarea personajelor, cu o ritmică asemănătoare brâului sau horei, cu accente comice, cerute de textul literar semnat de Petre Dulfu:



Creând teme cu pregnant profil melodic şi conţinând germenii unor transformări ulterioare, potrivit situaţilor cerute de dramaturgia lucrării, Tudor Ciortea se apropie de un gen de picturalism muzical, cu trăsături îngroşate şi gradare gândită în sens variaţional. Tot în univers cameral se înscriu şi o serie de lucrări al căror tematism indică virtuozitatea cu care compozitorul mânuieşte informaţia folclorică venită de

pe întinderile unui larg teritoriu, depăşind sfera transilvană a primelor sale opusuri. Aşa, spre exemplu, creaţia românească s-a îmbogăţit, treptat, cu *Sonată pentru vioară şi pian în stil rapsodic românesc (1946), Suită pe teme bănăţene (1947), Suită pe teme târnăvene (1948), 4 Cântece maramureşene pentru pian (1967), Suită pe teme populare din Bihor (1969), Partitele pentru orgă pe teme populare (1973 – 1975), Variaţiuni pe tema unui marş al junilor braşoveni (1977).*

Prolog, Elegie, Descântec, Epilog – iată cursul celor patru numere ale baladei pentru cor mixt, 6 instrumente şi percuţie *Cununa soarelui*, baladă pentru a cărei realizare sonoră Tudor Ciortea a apelat la versurile lui D. Ciurezu. Recunoaştem, cu uşurinţă, încă din titlul celei de-a treia articulaţii a lucrării, apelul deliberat la un anume tip de „zicere” muzicală, având conotaţii magice, o „zicere” în care dăltuirea cuvântului modelează fraza muzicală, dându-i pregnanţă şi unduire. Din utilizarea cu virtuozitate a informaţiilor de formă muzicală folclorică, informaţii ce cuprind şi sfera intonaţională şi cea metro-ritmică şi cea de gen – joc popular, de regulă, de tipul învârtitelor, al brâului sau al ţarinei din a căror panoramare Tudor Ciortea obţine adevărate apoteoze de dans popular –, constatăm excelenta mânuire a dimensiunii timbrale ataşate celor mai sus expuse.

În egală măsură maestru al liedului românesc, Tudor Ciortea a dat viaţă sonoră unor creaţii reprezentative, brodate pe canavaua unor mari poeţi: Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, Octavian Goga, Mihai Eminescu. În ceea ce priveşte liedurile pe vers eminescian, este de notat grija cu care compozitorul a prelucrat ideea ritmului specific curgerii înlănţuirilor de silabe din care se compune mai apoi curgerea cuvântului. Soluţiile pe care le-a aflat vorbesc de la sine despre veritabila „geneză” a „ritmului muzical pe care Tudor Ciortea îl aplică versului eminescian” – după cum apreciază Gheorghe Firca[69] – şi vor conduce la realizarea unor subtile tablouri muzicale. Metrica populară, rezultată din troheu şi versul octo sau hexasilabic românesc, este şi ea în vizorul compozitorului, mai ales în liedurile *Revedere* şi *Între paseri*. În ceea ce priveşte ideea de recitativ, de „zicere” apropiată de ritmul rostirii cuvântului, respectiv al versului eminescian, acesta este prezent, pe mai mici sau mai largi suprafeţe; ilustrativ în acest sens este liedul *Stelele-n cer*, în care întreaga secţiune secundă este construită pe recitativ.

---

[69] Firca, Gheorghe, *Liedurile pe versuri de Mihai Eminescu ale lui Tudor Ciortea,* în „Muzica”, Bucureşti, an III, nr. 3, 1992.

La polul opus se află derulările melodice din *Revedere,* în care stilul liber cu silabe „înflorite” subliniază greutatea unor cuvinte-cheie din textul poeziei eminesciene:



Topind în retortele gândiri sale cele mai distilate esenţe ale melosului folcloric, compozitorul realizează aici, ca şi în majoritatea opusurilor sale, o atmosferă de mare rafinament, respirând româneşte, atât în cântecul propriu-zis, cât şi în descântec, pagină de mare vibraţie poetică.

Definindu-i stilul componistic, poezia, nuanţa poetică a „zicerii” muzicale concentrează ingenioase modalităţi de transmitere a unui fond ancestral de trăire: şoapta, strigătul, melisma, sunetul imprecis determinat. Amprenta specifică a compozitorului rezidă şi în valorificarea altor dimensiuni: avem în vedere excelenta culoare instrumentală, rezultată din utilizarea mixajelor, cu ajutorul cărora compozitorul obţine efecte sonore de mare fantezie.

Veritabil maestru al muzicii noastre împământenite în solul zicerii folclorice, Tudor Ciortea a contribuit din plin la crearea unui repertoriu în care vibraţia românească se simte la tot pasul, înnobilând – la propriu – patrimoniul muzical românesc.

ION DUMITRESCU– CONSECVENTA VALORIFICARE A FOLCLORULUI ROMÂNESC

Pentru Ion Dumitrescu, a sonda virtualitatea cântului popular a devenit sinonim cu a crea. *Lexiconul Muzicienilor din România* îl şi prezintă în această ipostază, pana lui Viorel Cosma reţinând o caracteristică majoră a universului sonor ce poartă semnătura lui Ion Dumitrescu. Pentru mai buna înţelegere a ceea ce dorim să subliniem şi să reliefăm, vom transcrie aici o pertinentă observaţie cu funcţie de caracterizare: „Personalitate artistică reprezentativă pentru Şcoala românească de la mijlocul secolului XX, Ion Dumitrescu a apărut şi s-a impus la orizontul culturii noastre într-un moment de iniţiative şi înfăptuiri majore, de largi deschideri pentru arta autohtonă, dar şi la o răscruce de atitudini politice, tendinţe estetice şi curente contradictorii, ce solicitau creatorilor

fermitate în atitudinea artistică, autoseveritate şi probitate profesională. Adept hotărât al tradiţiilor artei naţionale, manifestând o imensă dragoste faţă de muzica, literatura şi pictura noastră clasică, Ion Dumitrescu şi-a clădit dintru-nceput întreaga-i operă pe valorile spirituale ale precursorilor, în primul rând pe experienţa enesciană şi în al doilea rând pe nepreţuitul tezaur folcloric. În aceste rădăcini atât de puternic implantate în solul natal trebuie căutate virtuţile de perenitate ale muzicii sale" – consideră, pe drept cuvânt, Viorel Cosma[70].

Originalitatea opusurilor sale, de regulă scăldate într-o atmosferă luminoasă, tonică, punând în valoare energia şi robusteţea sursei de inspiraţie, rezidă în caracterul profund naţional al partiturilor pe care le semnează. Aluzia folclorică nu este transparentă, superficial atinsă sau brodată cu rol coloristic. Ea se defineşte printr-un complex de factori menit să îngemăneze particularităţi melodice, armonice, ritmice şi de instrumentaţie.

Simfonist înnăscut, Ion Dumitrescu a ştiut să se exprime întotdeauna în forme, ritmuri şi culori perfect echilibrate, trimiterile la stilul folcloric fiind directe, pertinente, cu o nedisimulată preferinţă pentru luminozitatea şi transparenţa trăirilor. *Preludiu simfonic*, cunoscută lucrare în care, deşi a fost destinată exclusiv orchestrei, coregrafii (Ioan Tugearu) au aflat un suport şi un catalizator al mişcării, are într-adevăr caracterul unei muzici în continuă mişcare, transformare, caracter evidenţiat de permanenta mobilitate a unei secţiuni a primei teme pe un plan ritmic de o deosebită pregnanţă. Tot ritmul, de această dată sfidând evidenţa, un ritm interior conţinut în tema secundă are darul de a repune în discuţie mişcarea.

Fie că s-a exprimat în pagini simfonice, fie că a abordat nuanţele intime ale creaţiei camerale, Ion Dumitrescu a ştiut să desfăşoare cu artă şi cu forţa unui discurs captivant înfruntări dramatice soluţionate simplu, firesc, topite în motive pregnante, de sorginte folclorică. Distilând folclorul oltenesc ale cărui poezie şi bogăţie de nuanţe a ştiut mereu să le pună în pagină cu o scriitură sigură, de maestru, Ion Dumitrescu a avut şi viziunea picturalului, definind în termeni muzicali peisajul – ca în cazul suitei simfonice *Munţii Retezat*. Uzând de un limbaj în care se recunosc cele mai profunde seve ale melosului românesc, deşi citatul

---

[70] Cosma, Viorel, *Muzicieni din România, Lexicon,* vol. II, Editura Muzicală, Bucureşti, 1999.

este ocolit, Ion Dumitrescu a izvodit lucrări a căror calitate esențială o constituie confundarea cu spiritul popular.

O cale de primă importanță prin care se realizează abordarea folclorică o constituie melodica simplă, accesibilă, acordată unei armonii de mare fantezie şi culoare, deduse din particularități modale generale ale creației noastre orale, şi unei instrumentații variate, strălucitoare. Colindul prezent în *Suita a III-a pentru orchestră*



şi încadrarea unei faze de largă respirație au asimetrii metrice al căror joc de accente se va extinde şi asupra scherzo-ului următor.

Melodica, de un caracter aparte a acestuia, amintind fie de jocul voinicesc, fie de un dans al fetelor, repune pe tapet imprevizibilul accentelor:



Ton baladesc acompaniat de cobză, fior poetic traversează mişcarea următoare, în timp ce rondo-ul final reinstaurează ritmul dansant.

Creații de profundă originalitate, impregnate până în cele mai intime cute ale gândirii componistice de spiritul tezaurului popular, opusurile lui Ion Dumitrescu definesc plenar un crez estetic calchiat pe ideea necesarei întrepătrunderi între ideatica unei creații moderne, în deplin acord cu epoca, şi cea a căutărilor întru regăsirea şi păstrarea ființei naționale muzicale.

LIVIU COMES: PE CULMI DE „MĂGURI”

Muzician de o excepțională erudiție, cu studii de filosofie, dar şi cu două doctorate, între care unul în medicină, Liviu Comes reprezintă un caz interesant de creator dăruit în special creației pentru copii, pe care a încadrat-o unei gândiri polifone cu material modal românesc; dar, dincolo de aceasta, a trasat importante jaloane şi în creația simfonică, în cea camerală, corală şi coală, înscriindu-se pe magistrala acelor creatori care au ştiut să valorifice folclorul prin ceea ce acesta avea definitoriu, mai ales în zona transilvană, pe care compozitorul o cunoştea în mod direct.

Având o aplecare deosebită în această direcție, Liviu Comes a manifestat o deosebită aplecare şi apetență pentru valențele creative şi sugestiile pe care le pot oferi creatorilor contemporani melosul românesc, formulele sale arhetipale şi ritmurile folclorului din vechile straturi, mai ales cel de la care se revendică fondul nostru colindic – mereu actual – cel al cântecelor de leagăn sau al bocetelor străbune. Din toate aceste sugestii, magistral filtrate şi reprelucrate, compozitorul şi-a făurit un limbaj propriu, de o mare simplitate şi eficiență, în care orizontala este dominantă. De altfel, Liviu Comes este şi un imbatabil adept al acestei dimensiuni sonore, cunoscător avizat al stilurilor contrapunctice ale Renaşterii, fapt ce îl defineşte şi ca pedagog, ca un mare profesor de contrapunct şi fugă, reprezentant al şcolii clujene transplantate în învățământul superior muzical bucureştean.

Liric prin excelență, cu sensibile intarsiuni romantice stăpânite printr-o rigoare neobstrucționantă, ci creativă, stimulatoare, Liviu Comes oferă cercetătorului prilejul de a constata măiestria cu care a ştiut permanent să pună în pagină datele folclorice esențiale.

Caracterizarea pe care i-o face Viorel Cosma[71] este edificatoare şi surprinde esența gestului componistic comesian: „Liviu Comes şi-a concentrat atenția de creator asupra genurilor vocale (corale) şi instrumentale camerale, cu predilecție vădită spre muzica pentru copii.

Sondând cu atenție valențele melodiei populare româneşti, formulele arhetipale şi ritmurile folclorului străvechi (colindă, cântec de leagăn, bocet), compozitorul a reuşit să-şi închege un limbaj sonor personal, de reală simplitate, prospețime şi originalitate. Permanenta sevă şi rezonanță autohtonă extrasă din modalismul specific melosului național,

[71] Cosma, Viorel, *Muzicieni din România. Lexicon*, vol. II, Editura Muzicală, Bucureşti, 1999, p. 28.

imprimată unui linearism sever, a evoluat – prin decantarea mijloacelor de expresie a limbajului contemporan – de la un tradițional diatonic spre un serialism cantabil, ce conferă creației compozitorului o tentă modernă. Există o permanentă şi fructuoasă întrepătrundere între investigațiile de muzicologie – pedagogie şi creația artistică, probitatea profesională împrumutând paginilor muzicale virtuți de perenitate, de parfum arhaic şi de poezie a plaiurilor natale.

Dincolo de stiluri şi maniere, în cazul lui Liviu Comes, modalismul rămâne suveran, numitor comun al etapelor creației sale sau al direcționărilor spre un orizont ori altul; astfel, factorul comun al tuturor acestor „stări" se nuanțează „în patru idei majore: existența unei linii majore de folclor imaginar, prevalența unei gândiri diatonic-modale prea puțin «atacată» serial, concepție polifonică şi armonie postimpresionistă în diferite grade de compactare" [72]. În cazul de față interesează primele două ferestre deschise de compozitor spre zona folclorului nostru; format de Zeno Vancea în ideea valorificării folclorice prin prisma culegerilor şi a prelucrărilor lui Bela Bartok, respectând modelul şi spiritul folcloric, îmbinându-le cu ideile contemporane în circulație, mai ales cu ambianța impresionismului francez sau cuceririle celei de-a doua şcoli vieneze, Liviu Comes impune, încă în primele sale lucrări, „magia modalului diatonic".

Creații precum *Sonata pentru pian, Suita pentru pian* şi *Suita „Sarmis" pentru orchestră* se înscriu perfect pe această linie de ținută modală, cu armonii de cvarte şi secunde, cu disonanțe incluse în acordică şi un „halou" de sunete melodico-ornamentale. Elementul ce îşi revendică din start rolul de catalizator al expresiei, impunându-se ca dominant, dincolo de orice alte cuceriri şi prelucrări de limbaj armonic sau de manieră polifonă în concepție, îl constituie materialul tematic folcloric, extrem de prezent, inclusiv în formele statuate deja de practica europeană. *Sonata pentru pian, Sonata pentru vioară şi pian, Divertisment pentru orchestră de coarde* demonstrează opțiunea compozitorului pentru depăşirea multora din opiniile confraților săi, potrivit cărora folclorul nu s-ar preta la încadrări în tipare tradiționale, ci şi-ar cere propriile straie formale. Astfel, *Sonata pentru pian*, lucrare datată 1951 şi purtând numărul de „opus 1", poartă pecetea stilului personal, cristalizat deja, al creatorului ei; pornind de aici, Liviu Comes a adus

---

[72] Stoianov, Carmen, *Portrete componistice: Liviu Comes,* în „Muzica", Bucureşti, an X, nr. 3 (39), iulie-septembrie 1999, p. 19.

în mod constant un elogiu modalului diatonic, armonizării sale extrem de rafinate şi tratării polifone, modalităţi prin care polifonia, etajarea pe mari terase întreţesute organic pun în valoare monodia.

Zestrea folclorică este captată prin transfigurare, prin ceea ce compozitorul obişnuieşte să numească „folclor imaginar”, în fapt o creaţie apropiată stilistic de modelul folcloric, dar exersată la modul virtuoz în baza unei foarte atente cercetări, a unui studiu susţinut şi a cunoaşterii profunzimilor sale, toate dublate de dorinţa de extrapolare a datelor esenţiale ale acestui mirific univers al muzicii noastre populare. Discursul muzical se remarcă printr-o excepţională fluenţă, cu un linearism dominant. Chiar dacă materialul său tematic nu se bazează pe citate directe din generoasa matrice folclorică, ci este în întregime creat în spiritul şi în atmosfera ethosului romnesc, ceea ce se impune este maniera absolut personală în care compozitorul a tratat acel „halou” sonor armonic, aferent curgerii melodice, ca şi terasările polifone, totul pliat formelor clasice în care este articulată lucrarea.

Astfel, *Melopee*, partea a doua a *Sonatei pentru pian,* propune o serie de „sunete-pilon” în jurul cărora se „ţese” „haloul” sonor cu indici şi potenţe armonice, cu polifonie latentă, ceea ce îmbogăţeşte traiectul prin excelenţă monodic cu sugestii de tip heterofonic ce gravitează:

Adagio rubato ♩ = 52
Liviu Comes
p semplice senza espress.
sereno e un pochiss. mosso
meno p poco cantabile
mp
8va bassa
rit.

Prin contrast de atmosferă, finalul este un rondo clădit pe două teme, în care alternanţa stărilor aduce în prim plan ideea de joc. Tot din

aceeaşi perioadă datează şi lucrarea *Cântece şi jocuri pentru pian*, suită de zece piese concepute ca facturi diverse, dar clădite pe aceeaşi manieră de tratare a materialului sonor de bază: esenţă românească evidentă, fără a fi citat propriu-zis. Ne aflăm în faţa a zece tablouri muzicale pline de ritm şi culoare, demonstrând perfectul ataşament al compozitorului faţă de ideea creaţiei în stil folcloric.

Realizată în anul 1954, *Sonata pentru vioară şi pian*, vădind o maximă rigoare a construcţiei, a şi figurat în programul multor interpreţi români sau străini prezenţi la ediţiile din anii 1967 şi 1970 ale secţiunii vioară a Concursului şi Festivalului Internaţional „George Enescu". La baza lucrării stă un vechi cântec popular românesc din zona Sibiului, cântec ce propune cunoscuta îngemănare de mişcări lent-repede. Ornamentica bogată a melodiei permite compozitorului un travaliu minuţios la nivel motivic şi celular, inclusiv la desenul ritmico-melodic, melodie tratată cu maximă rigoare şi de la care se revendică absolut toate celulele şi motivele întregii sonate. Deşi este axată în întregime pe acest material de extracţie folclorică, *Sonata pentru vioară şi pian* beneficiază din plin de acţiunea creatoare a maestrului care a tratat materialul de bază asemenea unui dat, din care a extras particule tratate contrapunctic într-un seducător joc polifonic, cu discrete picurări armonice, totul în date diatonice.

Suita pentru orchestră *Sarmis* beneficiază de gândul eminescian trasat în poetic prin poemul *Gemenii*. Riturile străvechi sunt readuse la lumină pentru evocarea misteriosului conducător dac Sarmis, cu întregul ceremonial pe care îl presupune vechiul palat de piatră; între cele două mişcări extreme, *Preludiu* şi *Final*, tablourile suitei cuprind: *Măşti funebre, Dansul femeilor, Sfatul bătrânilor, Fete cu crotale de argint, Luptători* şi *Tomiris.* Nota dominantă a suitei, ce are inclusiv corespondenţe coregrafice, o constituie utilizarea timbrurilor pure, fiecare dintre articulaţiile sale purtând un timbru recognoscibil.

Divertisment pentru orchestră de coarde şi *Suita haiducească* respiră din plin aceeaşi atmosferă românească, realizată în termenii accesibilităţii extreme, prin utilizarea unei melodii cu circulaţie liberă la toate nivelele, ambele fiind axate pe acelaşi tip de folclor imaginar, creaţie pe date ancestral folclorice, potenţate de melisme, apogiaturi, glissandouri, chemări-semnal.... În plan teoretic, întreaga producţie a acestor ani s-a concretizat într-un studiu publicat de autor sub titlul *Contribuţii la studiul procesului de creaţie în cântecul popular românesc*, studiu găzduit de paginile revistei „Muzica".

În domeniul coral, reluarea intonaţiilor de factură folclorică poate fi întâlnită exponenţial în balada pentru cor mixt a cappella *Nevasta fugită*, în care efectele dramatice se susţin prin rigoare contrapunctică şi în care Liviu Comes îmbină cu măiestrie procedeele polifone cu axa armonico-modală, traducând complexitatea textului poetic.

Inclusiv planul realizării pianistice respiră acelaşi modalism de factură populară, oglindit în caietul publicat de compozitor sub titlul *Miniaturi pentru pian,* ca şi în ciclul *Patru sonatine pentru pian.* Acest din urmă opus prelungeşte ideea creării în stil folcloric, cu notaţii stilizate, rafinate, cu tuşe sonore abia ghicite, dar mereu prezente, reflectând imagini din lumea copilăriei, cu oaze armonice şi alunecări disonante, cu subtil joc tono-modal:

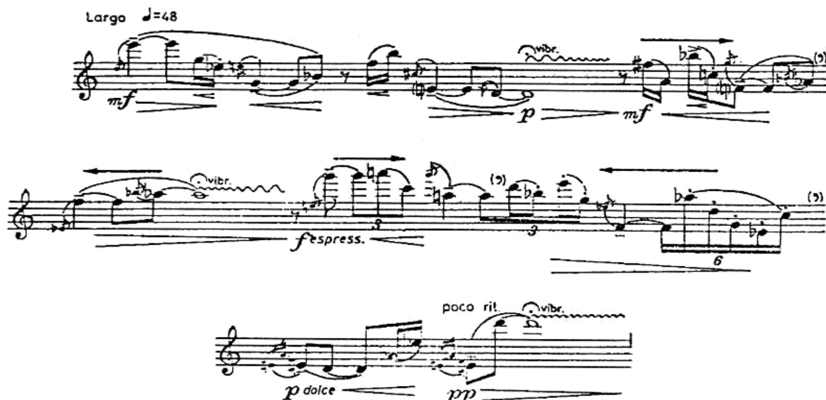


Inclusiv în lucrările de mai târziu, realizate în datele tehnicii seriale, Liviu Comes va şti să introducă o adresabilitate folclorică, fin filtrată, aluzivă, prin elemente modale inserate în discurs.

Este cazul lucrărilor *Salbă* – în care cele şapte piese orchestrale aforistice poartă pecetea diversităţii şi a contrastelor, cu etajări timbrale în detaşări de arhetipuri melodice, ca şi al altor două titluri, *Cântec în piatră* şi *Ofrandă transilvană;* acest din urmă titlu este un grandios oratoriu pe versurile poemului *Terra Daciae* de Ion Brad, iar atenţia compozitorului este captată de demersul componistic prin care se dezvoltă motive celulare edificate în sonor în urma vizitei lui Liviu Comes la vestigiile dacice din Munţii Orăştiei – emoţionant omagiu dedicat meleagurilor încărcate de istorie şi vegheate – peste veac – de somnul eroilor martiri la ceas de pace pe plai străbun.

Un veritabil „compendiu” de arhetipuri muzicale, o salbă a acestora aflăm în ciclul *Măguri,* creat pentru piese soliste, dar şi pentru orchestră.

Aici, domoala legănare de plai, asemenea orizontului spaţial blagian, capătă sonorităţi muzicale, intim legate de poezia plaiului românesc, cu trame ornamentice discrete, cu formulări ce evoluează de la concis la amplu, cu sunete-pilon în jurul cărora gravitează o bogăţie melismatică transcrisă în melodie:



Efigie a stilului comesian de translatare a modalului folcloric creat, imaginat în sunete, ciclul „măgurilor" devine emblematic pentru întreaga sa creație, axată pe valorificarea surselor folclorice. De aceea, raportarea permanentă a comentatorilor creației sale la acest ciclu nu este întâmplătoare, „măgurile" fiind definitorii pentru stilul unui compozitor care a înțeles profunzimea universului folcloric.

VINICIUS GREFIENS: ÎN PRAG DE URĂRI ŞI DATINI

Remarcabilul său profesionalism l-a determinat pe Vinicius Grefiens să lucreze cu migală de „artizan pasional al miniaturii corale şi instrumentale (pentru pian) în care armonia, contrapunctul, ritmul inedit, dar mai ales culoarea dispun de acea originalitate care salvează de multe ori creația de la anonimat" – consideră Viorel Cosma[73].

De la *Schiță rustică (1953)* la creațiile corale din ultimul său deceniu de viață, aplecarea spre sugestia folclorică şi valorificarea inedită a intonațiilor populare au fost o constantă în creația compozitorului. *Schiță rustică* valorifică din plin unisonul – lecție enesciană aplicată creator – dispus pe largi suprafețe temporale. Ceea ce face distanțarea față de alte tipuri de utilizare a unisonului este modul în care Grefiens tratează intrările vocilor: treptat, învăluind şi înveşmântând sonorul, creând mereu alte şi alte nuanțe ale aceleiaşi idei muzicale, anterior expuse. Picturalul domină în ipostaze când viguroase, culori tari, când cețos aburinde, infuzate de lirism de bună calitate, de nuanță

[73] Cosma, Viorel, *Muzicieni din România. Lexicon,* vol. III, Editura Muzicală, Bucureşti, 2000.

orfică. Secțiunile tranzitive ale acestui rondo în care trecerile de hotar dintre tema principală (refrenul) creată de compozitor şi citatele care intervin pe parcurs sunt line, incerte şi nestatornice, dau piesei o savoare puțin obişnuită şi nasc în auditor tentația de a descoperi trasee folclorice şi acolo unde ele nu există în mod practic, declarat.

Aceeaşi atmosferă şi aceleaşi procedee sunt întrebuințate în *Şase imagini pentru orchestră (1971)*, lucrare ce nu reprezintă altceva decât orchestrarea a 5 dintre miniaturile pianistice ale compozitorului, la care se adaugă şi cea a uneia din cunoscutele şi foarte cântatele sale piese corale; avem în vedere următoarele miniaturi pianistice publicate, de altfel, într-un caiet special, dar considerate de compozitor ca apte să suporte reconsiderarea lor din perspectiva îmbogățirii timbrale şi a dezvoltării ideatic-muzicale: *Evocare, Puțin balet, Cântec din Pădureni, Joc din Pădureni, Cântec de leagăn*, iar ca piesă corală – *Cântecul păcurariului*, devenit în acest cadru, în variantă simfonică, un dans: *Dans păstoresc.* Toate la un loc constituie dovada vie a fanteziei, inteligenței şi rafinamentului, a jocului timbric şi a echilibrului proporțiilor şi a raporturilor dinamice, a tensiunilor ce se nasc dintr-o țesătură plurivocală.

Chiar şi o privire rapidă asupra acestei partituri este în măsură să surprindă ductul continuu, pregnanța şi prevalența compartimentului de coarde, dialogul cu acestea completând, de fiecare dată, secțiunile destinate în exclusivitate vocilor soliste. În funcție de atmosfera vizată a fi recreată în fiecare din aceste miniaturi devenite articulații ale organismului extins la dimensiuni registrico-timbralo-simfonice, compozitorul face apel la timbruri variate; aşa, spre exemplu, în prima piesă a acestui ciclu – *Evocare*, în care tema poartă emblema unui cunoscut citat enescian, recunoaştem forța evocatoare a coardelor la unison.

Puțin balet evidențiază contrastul conținut în alternanța continuă coarde – suflători de lemn, *Cântec din Pădureni* uzează din plin de sonoritățile mult prea puțin obişnuite ale harpei (instrument care, deşi este departe de „sonurile" folclorice româneşti, demonstrează o perfectă integrare, ca şi justețea utilizării ei în context) pentru redarea undei de nostalgie în îngemănarea harpă – flaut, *Joc din Pădureni* evocă antrenanta atmosferă a petrecerilor populare în care percuția şi, alături de ea, trompeta „con sordino" creează un cadru dinamic, *Cântec de leagăn* se „scaldă" în molateca culoare a unisonului şi a solo-ului de corn englez, iar finalul – *Dans păstoresc* – se întrupează dinamic, viguros, din detaşări solistice pe un fundal ritmic gradat condus şi susținut. Universul liric

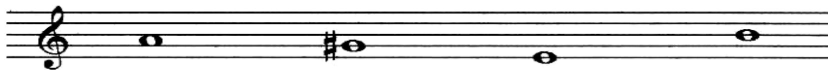
pe care acesta îl conturează, cu firescul împreunărilor şi al dezlegărilor de voci, cu coloratura instrumentală iscată din preferinţele timbrale mai sus expuse ce însoţesc matca melodicului, devine un cadru energizant, cu ton şi atmosferă proprie, cu prea puţine raportări la fondul de bază, la lumea miniaturilor pianistice sau a coralului.

Revenind la acestea, trebuie subliniat faptul că – deşi au fost create la date diferite – *Miniaturile pianistice* reprezintă cu adevărat un ciclu unitar, dar şi caleidoscopic în acelaşi timp. Titluri precum *Evocare, Perpetuum mobile, Cântec de leagăn* şi *Joc voinicesc*, create în anul 1955, fuseseră deja reunite în caietul publicat sub emblema *Patru miniaturi pentru pian*; *Coral, Pe gânduri, Joc din Pădureni, Puţin balet, Oştile stau faţă-n faţă, Cântec din Pădureni, Bătrânul flaşnetar, Toccatina, Plimbare* şi *Bună dispoziţie* datate un deceniu mai târziu, fuseseră – şi ele – reunite şi publicate separat, în caietul de miniaturi pianistice *Zece inscripţii pentru pian*, iar ultima dintre ele, *Istorioară*, datează din 1968.

În anul 1981, Editura Muzicală a publicat volumul-culegere *15 Miniaturi pentru pian solo,* caiet ce reuneşte cicluri realizate separat şi distanţat în timp, dar compuse sub acelaşi arc de gând, în care fiecare recreează universul românesc perceput prin ochi de copil.

Inclusiv titluri ce par a nu avea legătură cu lumea cântecului popular, cum este cazul piesei *Perpetuum mobile,* devoalează un voit spirit folcloric, în acest caz nuanţele lăutăreşti fiind deosebit de evidente; i se alătură seria de citate prezente fie în *Evocare* – citat enescian, fie în *Cântec din Pădureni, Joc din Pădureni*, fie citatul de nuanţă clasicizantă, dar cu irizări folclorice din *Coral*, fie cel cu iz romantic din *Puţin balet* sau *Bătrânul flaşnetar.*

Intervalica din prima piesă a ciclului de *15 Miniaturi pentru pian solo, Evocare,* scoate la lumină, de la bun început, o emblemă enesciană, cu formularea ei intempestiv enunţiativă,



emblemă ce pare a fi o nimerită bază de discuţie în jurul căreia se edifică o lume sonoră aparte, ce se va regăsi – parţial – în piesele ce urmează. Ritmul, susţinând expresia şi osatura melodicii, îi potenţează caracterul, contribuind din plin la realizarea contrastelor de atmosferă, dar realizează, în acelaşi timp, un firesc dominant. Coloritul cromatic,

de sorginte lăutărească, din *Perpetuum mobile* se pliază perfect ideii de responsorial, de joc al nuanțelor şi motivelor, în vreme ce pecetea metrică asimetrică în alternanță 5/4 şi 4/4, purtând în interior sugestia legănării 6/8, îmbină cântul uşor îngânat din zicerea mamei cu o atmosferă caldă, calmă, depănând gânduri; repriza, concentrată, se amplifică registric în cvartet, ceea ce conturează o atmosferă voit arhaică, cu toate că ideea de cântec de leagăn se menține, aceeaşi, traversând timpurile şi percepția. Spărgând – la propriu – clişeele, *Joc voinicesc* revigorează expresia, cu reluări variate ale aceleiaşi teme.

Ca o concluzie, putem afirma deosebita plasticitate a imaginilor sonore create de compozitor, ceea ce face ca universul miniaturilor sale că capete şi să susțină un scop didactic declarat: acela de introducere a micilor pianişti într-un dialog viu cu însăşi zestrea veche de cântare, să le călăuzească paşii pe calea descoperirii unor frumuseți pe lângă care, poate, treceau fără să le conştientizeze. Dimensiunea cântării corale, definindu-i personalitatea de campion al simplității, se revendică inclusiv de la titluri emblematice, cum este cazul cunoscutului „şlagăr" al colindelor noastre – *Lilioară (1971)* pe versuri de Ion Brad, bijuterie corală ce se cântă cu scontat succes de public în două variante: pentru cor mixt *a cappella* şi pentru cor pe voci egale.

Această dublare a posibilității de interpretare decurge, în mod firesc, din necesități obiective, compozitorului solicitându-i-se – în numeroase rânduri – să realizeze variante pe măsura posibilităților interpretative ale formațiilor corale dornice să şi le înscrie în repertoriu. Convingător şi antrenant, acest cântec evocă vechile colinde româneşti, având în plus accente metrice şi o ritmică sacadată, mobilizatoare. Care sunt calitățile prin care această creație a reuşit, în relativ scurtă vreme, să se impună atenției? *Lilioară* evoluează în mod constant în acelaşi ritm. Respectând şi subliniind succesiunea silabelor accentuate şi neaccentuate ale textului, cu o expresie potolită, de nuanță clasică, izvorâtă din lumea adâncă a colindului românesc, dar şi din ancestrala succesiune de terțe şi cvinte, *Lilioară* vorbeşte despre continuitatea noastră ca popor, martor al străvechii culturi ce i-a însoțit istoria.

Acelaşi univers sensibil, acelaşi modal românesc, de sugestivă simplitate le regăsim şi în poemul pentru cor a cappella *Doină (1973)*, pe versurile poetului Gheorghe Tomozei. Valorificând sugestiile oferite de utilizarea recitativului, a parlando-ului din vechi cântece româneşti, pliindu-se demersului contrapunctic, cu intrări ale vocilor la cvintă sau chiar în cvinte paralele din care se desfac apoi în mers oblic, cromatic,

secțiunea introductivă a acestei doine – simplă, în „lento assai” – precede şi, în final, prin reluarea ei variată, mult îmbogățită pe plan armonic, încheie concluziv o evoluție muzicală dominată de caracteristicile doinelor româneşti: mod major cu treapta a VII-a coborâtă, intercalări de zone modale minore, preferința pentru mers treptat coborâtor, balans de cvarte mărite sau cvinte micşorate, bogăție pe plan agogic, accelerări şi rallentando-uri, secțiuni de „ad libitum” sau „senza misura” ce alternează cu unison placat în „tempo giusto”.

Sumum al expresiei folclorice, o altă lucrare a lui Vinicius Grefiens, de mari dimensiuni – cele şapte secvențe pentru cor mixt *a cappella De urări şi datini*, alcătuită pe principiul unității în diversitate – nu este decât o magnifică „monografie” muzicală a spiritului românesc, a vieții satului şi a oamenilor lui în momente de sărbătoare: începutul de an, intrarea în viață, intrarea în căsnicie sau în legea orizontului ultim. Conceput ca omagiu adus vechimii şi dăinuirii peste veacuri a unui popor cu străvechi datini, perpetuate în timp, mărturie a continuității şi vitalității sale, a forței sale creatoare, ciclul a fost compus între 1979 şi 1982, legat de momentul aniversar al celor 2050 ani de atestare a statului dac centralizat şi independent. Caracteristica principală a acestui închegat corpus muzical, în care secvențele se succed pe baza unui scenariu echilibrat, evolutiv, îmbinând adresarea versurilor cu ambianța realizării muzical-poetice şi cu acel contrast necesar, dar, totodată, nonconflictual necesar desfăşurărilor de tipul suitei, constă în posibilitatea interpretării sale fie integrale, fie fragmentar, pe stanțe, ca şi miniaturile pianistice.

Elementele de contrast şi continuitate au – în egală măsură – rol de liant sau de caracteristică interpretabilă „în sine”, expresie a unității în diversitate. Gândite în flux continuu, legate prin „attacca”, fiecare bijuterie corală în parte are o destinație anume, dedusă din titlul ei şi explicitată în subtitlu. În *Cuvântul înainte* al partiturii, Grigore Constantinescu preciza că „pentru desfăşurarea celor şapte secvențe ale ciclului, compozitorul şi-a alcătuit un scenariu în care succesiunea ideilor şi imaginilor apare drept o originală sinteză a versului popular autentic... se perindă prin fața noastră, rând pe rând, momentele naşterii, nunții sau despărțirii definitive, acestora li se contrapune sărbătorirea noului an, a recoltei, precum şi urarea de bine adresată de nepot strămoşului.

Cele şapte piese ale ciclului, alcătuind, după cum se poate înțelege, un adevărat panoramic al existenței umane, se prezintă strâns corelate

din punctul de vedere al dramaturgiei muzicale. Totuşi, audierea separată a pieselor nu ne lipseşte de farmecul fiecărei secvențe în parte. Arta de miniaturist pe care ne-o dezvăluie compozitorul este cu atât mai impresionantă cu cât, în fiecare piesă, descoperim o mare varietate a modalităților de expresie, la toți parametrii comunicării muzicale".

Cântecul de leagăn *Ai, dui, dui, puiuț de om***,** murmurat în ritmul legănat de 3/8, cu accente ce imprimă o pulsație specifică, propune apogieri ale cvintei prin sextă şi momente cadențiale alternând ipostaza majoră cu cea minoră:

Cu toate că preferința pentru cromatic, ca şi opunerea centrilor *SOL – MI* apare cu constanță, în *Când bate ceasu' la unu*, cântec nostalgic de nuntă, repetiția devine principiu de construcție, alături de alternări metrice inedite, asimetrice şi în formulări variate. Coarda de recitare inițială este sunetul *Mi*, iar netemperanța este sugerată prin suprapunerea unei funcții de pedală:

Cu o melodică de colind, de factură descendentă, cu colorit oriental dedus din secunda mărită, nostalgicul refren „bate ceasu' fată dalbă”, cu posibilul corespondent „măiculiță dragă”, propune un curs melodic descendent treptat:

Da, ba - te ze - ce, Mă ___ duc ___

Ba-te cea-su, ba - te ze - ce, Măi-cu - ță dra - gă,

Da, ba - te ze - ce, Mă ___ duc ___

Ba-te cea-su, ba - te ze - ce, Măi-cu - ță dra - gă,

Din arsenalul mijloacelor utilizate de compozitor pentru a varia expresia menționăm: pedale simple şi pedale de secunde folosite ca placări ritmice.

O altă ipostază a repetiției o aflăm în *Voinicul şi fiara codrului*, piesă corală de amplă respirație, de factură poematică în care se pune în pagină un moment esențial al vieții, trecerea flăcăului în rândul bărbaților. Tema – o unică frază muzicală prezentată când în major, când în minor – traversează textura piesei în prezentări variate, expuneri singulare, inversări, decupaje ritmice, evidențiind preferința pentru saltul de cvartă sau pentru circumscrierea în cadrul unei cvinte micşorate.

Cântecul de priveghi, preluat din schița simfonică *Înmormântare la Pătrunjel* de Theodor Rogalski, face şi el elogiul cvintei în manieră responsorială, cu un calculat primitivism armonic. Cunoscuta temă a lui Rogalski, îmbinată cu un lamento pe legănare de secunde sau terțe, creează un efect sonor cu totul şi cu totul special.

Ultimele două secvențe ale ciclului, luminoase, sunt cântece şi colinde de urare, axate pe tema trecerii de prag în noul an, adresarea fiind multiplă: gazde, gospodari, case cu fete frumoase, de măritat, tineri şi bătrâni, ca o încununare a datinilor ce se cer mereu înnoite şi înmulțite sub aceeaşi generoasă urare de „întru mulți ani fericiți!", repetată din generație în generație, cu accente de sinceritate şi de „gând bun".

Un alt citat utilizat de compozitor în această lucrare – cel de-al treilea – este preluat din colecția de colinde a lui George Breazul şi constă într-o combinație a colindelor nr. 271 şi 273. El stă la baza

cântecului „de sorcovă şi belşug” *Pe-o gură de vale* şi afirmă un enunțiativ la o voce, cu pedale armonice sau în rostire izoritmică, învăluite într-o minimă mişcare melodică, îndemnul *Sculați, gazde, nu somnați*, cu arhaicul însemn de cvinte paralele:

5/8 (2+3;3+2) Molto veloce sempre ben misurato (♪ = 208)
A. mf
Scu-lați, gaz-de, nu som-nați, Că nu-i vre-mea de som-nat,
Că-i vre-mea de co-lin-dat, Și co-co-șii și-au cîn-tat.
Hoi le-run-da, flori de mă-ru, Hoi le-run-da, flori de mă-ru,
A. mp
Hoi le - run - da,
T. mf
Scoa-lă, gaz-dă, ju-pî-nea-să, Ș-a-prin-de lu-mi-na-n ca-să,

Expunerea solistică la tenor, imediat îmbogățită prin participarea celorlalte voci, este un sumum de idei muzicale puse sub semnul simplității.

Ultima piesă a ciclului, *Din bătrâni, din oameni buni*, cu aceeaşi structurare de colind, face o sinteză luminoasă a celor mai înainte rostite muzical. Pluralitatea soluțiilor aflate de compozitor în mânuirea celor patru voci corale *a cappella*, utilizând resurse timbrale solistice sau îmbinări vocale, structurări intervalice şi ritmice proprii, tipice zicerii folclorice, este proprie acestui ciclu. Veritabilă „monografie” muzicală a lumii satului românesc la ceasurile cruciale ale existenței, *De urări şi datini* radiografiază şi sufletul românesc, cu rostirile şi rostuirile sale.

Aşa cum nota, în cuvântul introductiv la editarea piesei, Grigore Constantinescu, totul vorbeşte despre legile profunde ale existenței surprinse cu măiestrie de compozitor: „Rezultatul final, al unui convingător mesaj umanist, atrage şi prin felul în care se impune personalitatea compozitorului, capabil a transmite, prin intermediul

muzicii, propriile concluzii despre semnificația vieții. Şi, Vinicius Grefiens, în această impunătoare creație a sa, rod al mai multor ani de muncă, o face ca un maestru, trasând itinerarii estetice şi stilistice din care generațiile mai tinere vor avea de învățat, pentru a pătrunde adevărul nepieritor al acestui simbol, atât de minunat numit de George Breazul «Patrium Carmen»".

TIBERIU OLAH: RECUCERIREA CITATULUI

Tiberiu Olah este tipul perfect al creatorului de un laconism suveran: extrem de concise, uneori reduse doar la prezentarea materialului modal la care compozitorul se va raporta pe parcursul întregii lucrări, ideile muzicale puse în circulație manifestă o certă preferință pentru relații intervalice definitorii, perfect integrate dialectului muzical sud-est-european. Atras de sfera intonațiilor bihorene, cu modalul lor specific, cu incisivitățile ritmice şi, uneori, cu definitorii relații fono-modale, cu transmutări ale centrului de greutate de pe secundele mici, cu rol de sensibilă, pe cele mari – cadențe prin subton, Tiberiu Olah îşi defineşte originalitatea creatoare prin trăinicia relațiilor cu solul folcloric. Citatul este fie prezentat ca atare, fie ocolit sau utilizat prin prisma recreării în date perfect pliabile orizontului spațial de la care se revendică.

Aşa, spre exemplu, în *Cantata pe versuri vechi ceangăieşti*, lucrare de tinerețe a compozitorului, acesta afişează o anume preferință pentru ciclul secundelor mari sau mici şi pentru cvarta mărită – totul rămânând cuprins în cadrul modelator al unei cvinte. De remarcat ponderea secundelor mari, care tind să înlocuiască treptat pe cele mici, cu alte cuvinte este subminată atractivitatea de tip sensibilă în favoarea hegemoniei subtonului, cu perfecta sa ancorare în sferă modală. Se recunoaşte – în această intervalică – influența directă a folclorului bihorean, care primeşte şi contururi generalizatoare de aşa manieră încât specificul național să se distileze în intonații în care recunoaştem şi un pregnant caracter contemporan. Sfera ritmică este cea care prinde o anume culoare: întâlnim *giusto* alături de *aksak*, de derulări cvasiimprovizatorice, totul sub libera alternare din punct de vedere metric. Fuziunea giusto-rubato, dominantă, dă mereu senzația de liberalizare a discursului muzical de sub tirania ritmului, cu toate că Tiberiu Olah este recunoscut pentru primatul pe care îl conferă acestei dimensiuni în lucrările sale.

O amplă „variațiune" a acestei lucrări o regăsim, peste ani, translatată, în lucrarea *Echinocții*, în care sunt cultivate aceeaşi culoare modală şi chiar construcțiile micromodale propuse de compozitor.

În mod concret, în opusurile compuse până în 1967, Tiberiu Olah utilizează incipituri melodice de factură modală sau micromodală, unitare, capabile să desemneze cu claritate ancorarea în zona folclorului din nord-vestul ţării. În permanentă confruntare cu tradiţia, pliind noul pe datele esenţiale ale unei „tradiţii unanim acceptate”, compozitorul tinde către sublinierea unor valenţe pe care sunetul le conţine şi pe care creaţia populară le-a evidenţiat prin culori tari, puritate timbrală, preponderenţă ritmică: melodia ca entitate, ritmul ca entitate, timbrul ca entitate. Melodia sa, rezultând firesc din sunetele modului pe care se grefează, cere de fiecare dată o altă formă, sfidând şablonul şi declarându-şi apartenenţa la asimetriile de tip folcloric. Însăşi confundarea ideii melodice cu modul este un ecou al practicii folcloristice. Preluând creator această sugestie, Tiberiu Olah conferă sunetelor modului o importanţă egală. Astfel, relaţiilor intervalice le revine rolul de a construi, prin remodelare, variante cu rol egal în dramaturgia de ansamblu. Structurile heterometrice din ciclul brâncuşian se impun ca o efigie, prin sensul lor emoţional, prin tensiunea pe care o degajă.

Latura instrumentală, care relevă inedite raporturi sonore iscate din instrumente mai puţin utilizate sau efecte noi, serveşte şi ea ideea de implantare în matca sonorităţilor româneşti. Astfel, în *Timpul memoriei (The time of memory),* lucrare al cărei titlu comportă şi interpretarea *Memoria nu are timp (Memory has no time)*[74], instrumentelor clasice li se adaugă sonorităţile evocatoare ale fluierelor româneşti sau ale cavalului, favorizând relaţia temperanţă-nontemperanţă (netemperanţă), giusto-rubato, sunete reale – sunete armonice, sugerând un univers sonor în care ideea de trecut şi cea de prezent aparţin în egală măsură acelui unic act al memoriei. Dualitatea temporal-atemporal, distilată în culoare orchestrală sau vocală, va face şi obiectul ciclului *Armonii,* care, pe lângă cele patru lucrări cu acest titlu, cuprinde şi simfonia corală *Timpul cerbilor*, aceasta din urmă o amplă translaţie şi din simfonic în coral, lucrare în care tronsoanele şi transpoziţiile lor complexe descoperă un travaliu modal de artizan în care raporturile fibonacciene sunt prezente. Ideea poetică ce uneşte acest ciclu de *Timpul memoriei* constă în permanenta senzaţie de înfruntare a două lumi, a trecutului şi prezentului, prin ideea de transformabilitate a acestora, idee redată prin jocul contrariilor netemperat-temperat, mişcare-nonmişcare, sunet-nonsunet.

---

[74] Stoianov, Carmen, *Tiberiu Olah*, în „Muzica”, Bucureşti, an XXVIII, nr.3, martie 1978, p. 9.

Pornind de la citat sau formula ritmică de colind (primele lucrări), distilând sonoritățile folclorice până la cele mai îndepărtate consecințe, compozitorul recucereşte, în *Armonii,* citatul. Maniera de expunere a sa în fugato îl ascunde percepției imediate, transmițând doar impresia sonoră a universului său specific micromodal. Tot citatului, utilizat ca imagine sonoră, ca efigie, îi va reveni rolul de închegare a discursului, de construire a formei.

De altfel, micromodalul, prezent încă din primele pagini semnate de compozitor, nu este altceva decât o alternanță a mai multor construcții micromodale prin intermediul cărora se tentează chiar dimensiunea dodecafonică.

Experimente pe ideea micromodală, a melodicii dispuse cvasicircular, a fuziunii giusto-rubato, imprimând sugerarea unei maxime libertăți în curgerea sonoră, se regăseşte în ciclul Brâncuşi, alcătuit din cinci lucrări: *Coloana infinită* (*1962), Sonata pentru clarinet solo (1963), Spațiu şi ritm (1964), Dialoguri pentru orchestră (Poarta sărutului - 1965),Masa tăcerii (1967).*

Ethosul acestor lucrări este profund românesc, cu implicații generalizante, grație caracterului voit arhaic al intonațiilor incipitului melodic, dedus din semnalele buciumaşilor din Apuseni, al aşa-numitelor „gălăua", subliniind cele mai intime date folclorice, esențele, trecute prin retortele unui complex proces de elaborare la o soluție probată anterior şi de Paul Constantinescu: alternanța ton – semiton.

Asimetriile puse în evidență de lumea ritmică a lui Tiberiu Olah se raportează şi ele direct la folclorul bihorean, drapările sonore ale acestora contribuind la desenarea unui joc coloristic în care înveşmântarea timbrală sau contrapunctică, cu efecte de simultaneitate sau reverberație sonoră, duce la ideea de poliritmie. Bogate şi divers ipostazate grație utilizării unor incipituri melodice de factură modală sau micromodală, cu evidențierea preferențială a acestui ultim aspect, cu o intervalică sugerând verticalitatea în unghiuri perfect calculate şi o structură ritmico-melodică de mare fluență, cu infinite posibilități de tratare, toate respirând un aer românesc inconfundabil; li se asociază timbrul, dinamica nuanțelor, efectele definitorii pentru maniera în care Tiberiu Olah înțelege să recreeze folclorul, să dea glas spiritualității româneşti.

Osmoza ritmică are întâietate în procesul legării tuturor elementelor de mai sus într-o imagine sonoră de amprentă profund românească. Se confirmă astfel teza că Tiberiu Olah compune pentru a descoperi un univers, pentru a atrage tuturor atenția asupra acestuia şi pentru a ni-l

comunica, a ni-l împărtăşi. Țelul său suprem rămâne abordarea sensibilă a simplității.

MYRIAM MARBE – NOSTALGIA RITULUI

Prezență singulară în peisajul componistic românesc al celei de-a doua jumătăți a secolului XX, Myriam Marbe a abordat cu o veritabilă sete de exprimare plenară o multitudine de genuri, inclusiv opera pentru copii pe text românesc: *Ocolul infinitului mic pornind de la nimic* – operă pentru cor de copii şi instrumente, pe libret de Marin Sorescu. O întreagă serie de alte lucrări poartă diferite amprente, compozitoarea fiind mereu în legătură cu iluştri instrumentişti sau cu scriitori pe ale căror idei îşi broda lucrările. De altfel, ea însăşi declara: „Am încercat să fac mereu ceva nou, să fiu mereu pe o poziție creatoare. De aceea am lucrat puțin, tocmai pentru a scăpa de riscul scrisului necreator, din rutină”. Aşa se explică şi faptul că a putut rămâne mereu egală cu ea însăşi, fără să-şi trădeze, câtuşi de puțin, sistemul de valori pe care l-a declarat.

Ritual pentru setea pământului, titlul binecunoscut al unei lucrări de Myriam Marbe, o recomanda pe compozitoare drept o cercetătoare a fenomenului folcloric şi a implicării sale în gestul componistic contemporan. Lumea descântecului, a ritmicii şi a melodiei specifice copiilor, cuplată cu noi modalități de tratare a vocii, cu bătăi din palme, cu cântare recitată, evoluând de la şoaptă la strigăt sau la declamație în *ff,* pleda pentru o nuanțată explorare a ethosului românesc.

Cantata *De aducere aminte,* închinată memoriei celor despărțiți de viață pe câmpul de luptă, propune o altă manieră de tratare a versului popular în spiritul unei simbolistici poetico-muzicale. Ca text sunt utilizate *Bocete din Drăguş* (județul Făgăraş), bocete din care respiră măreție sufletească. Versul popular, utilizat de compozitoare cu bucuria descoperirii în el a filosofiei proprii a românului în fața morții, a determinat nu doar opțiunea pentru o lucrare vocal-instrumentală, cât şi, mai ales, tratarea lui în spiritul unei simbolistici poetico-muzicale despre care aminteam mai sus.

Compozitoarea explorează – la propriu – înțelesul fiecărui cuvânt, al fiecărei metafore, pe care le explică într-un fel care îi este propriu, creându-le un cadru adecvat; în acest fel, fiecare sunet se constituie într-un întreg, al cărui spectru radiază pe multiple planuri: melodic (intervalic), ritmic, timbral, cu necesara lunecare spre netemperanță şi cu oscilația între eterofonie şi stereofonie. Întrepătrunderi ale planurilor,

simetrii de cluster, atacuri vocale sau pastă sonoră – totul se supune legilor instituite de compozitoare într-un calculat echilibru între simetrie şi contrast pe succesiuni modale de referinţă semitonale. Preferinţa pentru acest interval şi continua lui balansare transpare atât din tratarea vocilor, cât şi din expunerile tronsoanelor modale.

Scările prepentatonice utilizate de compozitoare

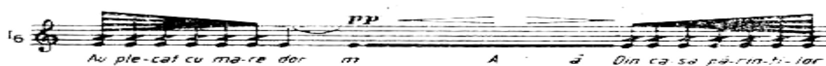


au o directă legătură cu scările oligocordice ale bocetului folcloric, cu mersul clar descendent, cu sublinierea unui anume cuvânt sau icnet, cu intonaţie de cele mai multe ori netemperată. Pentru că în general melodica bocetelor este mult apropiată de vorbire, momentele melodice sunt ocolite de creatoare, care optează pentru corzi de recitare. Bineînţeles, în contextul maximei economii pe scara înălţimilor, timbrul (sublinieri de vocale şi consoane) sau latura ritmică sunt solicitate în mare măsură. Este utilizată şi coarda de recitare, pentru că melodica bocetelor este foarte apropiată de zicere, de vorbire. Formele ritmice simetrice,



emisie sonoră oscilând semitonal, intervenţii ce susţin compartimentul percuţiei (lovituri din palme, lovitură cu mâna pe o carte, lovitură cu piciorul sau pocnitură din degete) sunt modalităţi ce scot în evidenţă anumite înţelesuri sau imagini.

Rigoarea ritmică a formulărilor primare de tip anapest sau dactil se confruntă – în această lucrare – cu aleatorismul, privit tot ca un procedeu de asimilare a folclorului. Deosebit de interesant este modul în care compozitoarea realizează notarea la timpul trecut, notare care îşi află corespondent în formula ritmică simetrică:



formulă pe care sunt expuse versurile şi care nu este altceva decât o formulă de tip închis, evoluând între rărire şi precipitare progresivă – formulă ilustrând unul din tipurile sub care se prezintă ideea de simetrie în această lucrare. Şi tot în aceeaşi categorie intră şi dureroasa tânguire a unui bocet redat solistic în manieră antifonică, după modelul în care se cântă „după mort" în popor. Proiectarea imaginii poetice nu respectă o anumită cântare, proprie unui ţinut anume, ci evidenţiază caracteristici generale ale acestui tip de cântare. Citatul intervine în lucrare sub forma unui cântec preluat din *colecţia Brăiloiu*, cântec cu intonaţie netemperată, în a cărui tratare Myriam Marbe foloseşte aluzia eterofonică.

Schimbarea atmosferei de la un cântec la altul este încă un procedeu prin care compozitoarea induce ideea de suită judicios gândită prin alternare în cadrul poetic unitar: se regăsesc aici indici ai participării grupurilor vocale, a percuţiei, scopul fiind reliefarea unor cuvinte sau grupuri de cuvinte, prefigurarea unor imagini, condensarea dramatismului reţinut. În ceea ce priveşte derularea lucrării în timp, interesant este faptul că Myriam Marbe a notat cu stricteţe timpii: atât durata întregii lucrări, cât şi cea a secţiunilor ei; faptul în sine denotă importanţa deosebită cu care este investit timpul în această cantată, care vorbeşte tocmai despre ieşirea din timpul fizic şi intrarea în timpul etern, nonmensurabil.

Îngemănând voce şi instrument, flautul – asemenea fluierului din bocetul bucovinean – continuă firul melodic cu o formulă scurtă, lapidară, concisă, bazată pe acelaşi interval de secundă, formulă care, prin apariţia ei frecventă în economia cantatei, poate fi asimilată unui „laitmotiv al morţii":



Efectele de glissando sunt mereu prezente, ele substituindu-se netemperanței:



Interiorizare externă, adâncă meditație șoptită, închisă în sine, un rubato cu respirații largi și dese opriri pe sunetul al doilea al unei scări hexacordice către care evoluează scările prepentatonice ale începutului fac din cantata *De aducere aminte…* o rafinată pagină de expresie românească.

Compozitoarea demonstrează atât perfecta utilizare a mijloacelor ce-i stau la îndemână, cât și adânca pătrundere în straturile cele mai profunde ale folclorului nostru; spiritul versurilor se confundă cu spiritul lucrărilor sale, bazate pe expresie folclorică, rezultând un incantatoriu continuu, o muzică oscilând între ingenuitate și profunzimi dificil de imaginat la o primă audiție.

DORU POPOVICI ȚINTEȘTE CLASICISMUL PUR

Lui Doru Popovici, personalitate omniprezentă a vieții noastre muzicale, căutarea și instaurarea unui clasicism structural îi definesc creația componistică și muzicologică. Fazele de creație se pătrund de un fior romantic sau de liniștea clasică. Concret, încă de la primele lucrări, străbătute de un suflu romantic, Doru Popovici se apleacă asupra folclorului, căruia îi pune în evidență ductul modal. Formele clasice în care îl toarnă – în general sonate, dar și un cvartet – îi dictează ordonarea ritmului pe principiul egalității; în schimb, orchestrația se vădește a fi domeniul în care compozitorul își află noi forțe pentru a susține un discurs impregnat de intonațiile folclorului bănățean. Ceea ce

domină în muzica sa, dincolo de sugestia folclorică şi chiar dincolo de țesătura dodecafonică, este cantabilitatea extremă a creațiilor sale instrumentale sau destinate orchestrei.

În chiar interiorul unor lucrări matematic ordonate ritmic, compozitorul nu ezită să folosească asimetriile sau temele cromatice. Sinteza serial-modală, cu aplecare spre modal, îi cere descoperirea unor noi mijloace. Apelând la forme clasice sau baroce, compozitorul este tentat să mențină caracterul cantabil, ce favorizează fie paralelismul unor izoritmii cu valoare dramaturgică, fie o polifonie suplă în care se poate recunoaşte hegemonia cântării de tip vocal. Traseul folcloric, trădat mai ales prin apelarea la moduri cu specific intonațional bănățean sau bihorean, cu sublinieri ale unui melos îmbibat de o anume sferă intonațională, îl fac pe compozitor să caute mai adânc. Spiritualitatea românească i se relevă creatorului fie sub forma percepției directe: *Trei poeme rustice* – în care versul popular reclamă prezența unei atmosfere încărcate de ton baladesc, în care să predomine liricul, fie prin repunerea în circulație a valorilor şi a ethosului muzicii bizantine, văzută ca o dimensiune a spiritualității noastre: *Simfonia bizantină, Simfonia a IV-a, În memoria lui Nicolae Iorga, Epitaf pentru Eftimiu Murgu.*

În *Simfonia a IV-a*, Doru Popovici utilizează, ca bază pentru passacaglia începutului, un cântec lung moldovenesc cu reale valențe pentru devenirea polifonică ulterioară. Deşi traseul bizantin îi marchează o mare parte a creației, deşi sfera intonaților arhaice şi o anume derulare temporală sunt specifice muzicii sale, creațiile aflate sub semnul valorificării cântului popular au o savoare aparte.

Pastorale bănățene, Pastorale transilvane, Pastorale olteneşti sunt tot atâtea puncte de reper. Li se alătură miniaturi corale ca *Mărie-Mărie* sau *Tot trecând la mândra dealul,* în care linia continuității tradiției corale a lui Sabin Drăgoi, Tiberiu Brediceanu sau Ion Vidu este prezentă. Stratul modal arhaic, sesizabil prin pedala de cvintă placată sau figurată, generează spiritul eterofonic al cântecului *Tot trecând la mândra dealul.* Linia sa melodică, având dese alternări de sunete apropiate şi expresive salturi de terță mică la sfârşitul rândurilor melodice, pune în valoare austeritatea unisonului, ambiguitatea modală – piloni de cvinte goale sau întrepătrunderea tonal-modal-armonic eliptică, ce favorizează jocul lidic-eolic-frigic pe centrul *fa.* Deschiderea spre spațiul folcloric dialectal din sud-vestul țării, deschidere sesizabilă în aceste coruri, se va împlini într-o matcă generalizat folclorică, sub semnul sintezei tono-modale, în cântecele de mase semnate de compozitor: *Letopiseți*

de aur (axat pe un vechi imn psaltic moldovenesc) sau *Patriei, Laudă* (cântece voit înscrise în cadrul unei melodici restrânse la o pentatonie de tip voit arhaic cu balans pentatonic lidică-tertacordie minoră).

Spațiul muzical variațional, cu material melodico-modal de tentă arhaică, axat pe ritmurile contemporane, poate fi detectat în *Trei poeme rustice.* Nu greşim, însă, atunci când afirmăm că linia pe care s-a înscris o mare parte din creația sa corală se revendică din „lumea lui Anton Pann". Iar în acest sens, considerăm că lucrarea cea mai semnificativă în sensul abordării folclorului rămâne cantata *Din lumea lui Anton Pann*. Aparent, titulatura, genericul sub care se propune încadrarea unei semnificative părți a creației corale semnate Doru Popovici[75], nu pare proprie decât cantatei cu titlul ce face referire directă la Anton Pann. Cu toate acestea, şi alte miniaturi corale se apropie de acest spirit, desigur, cu diferențierile necesare, în sensul că ele abordează filonul folcloric țărănesc, nu cel citadin.

Mărie, Mărie, spre exemplu, abordează în mod deschis citatul şi opune sonoritățile limpide ale unei formații pe voci egale, celor etalate de corul mixt; simplitatea textului popular este pusă în valoare prin mijloace simple, dar eficiente: departajare timbrală, modificări de tempo, stil antifonic de cântare. Pe aceeaşi linie a cântecului de dragoste şi pe text popular, *Tot trecând la mândra dealul* adânceşte expresia folclorică pe care o implantează în straturi modale arhaice, cu pedale de cvintă figurată, sugerând spiritul eterofonic ce caracterizează această partitură cu directe trimiteri şi rezonanțe mioritice. Linia melodică pune în evidență o factură asemănătoare, în care se remarcă desele alternări de sunete apropiate şi salturi expresive, nedepăşind terța mică în finalul rândurilor melodice. În acest fel, se obține şi fiorul unui dramatism reținut, prin mersul melodiei din aproape în aproape, cu gravitație în jurul unui singur sunet, centrat pe cvinta goală – procedeu prin care se statorniceşte o voită ambiguitate modală. Austeritatea unisonului, punct în care se unesc axele alternanței intervalice cvartă mărită – cvintă perfectă sau cele ale intervalelor de secundă – sextă subliniază senzația de neaşezare, de freamăt continuu, evidențiată şi de armonia eliptică sau jocul modal lidic – eolic – frigic, pe centrul *fa,* ca şi cadențele pe *do eolian* şi *ionian,* cărora compozitorul le substituie funcția de dominantă, realizând o subtilă întrepătrundere tono-modală.

[75] Stoianov, Carmen, *Creația corală a lui Doru Popovici*, în *Studii de muzicologie,* vol. XVI, Editura Muzicală, Bucureşti, 1981, p. 178.

Încununând această serie a lucrărilor prin care se valorifică plenar expresia folclorică la înaltele cote ale măiestriei, cantata pentru solişti şi cor mixt *Din lumea lui Anton Pann*, cu cele patru numere ale sale, este un omagiu adus acestei importante figuri din secolul XIX muzical românesc. Doru Popovici priveşte lumea lui Anton Pann din triplă ipostază: pe de o parte, compozitorul este atras de intonațiile de-a dreptul luxuriante ale muzicii notate de Anton Pann, de caleidoscopica lor derulare, panoramând viața unui veac apus, repunând în circulație cântece ca *Aolică, Dodo, fa..., Ce frunză se bate, Ici e țărână, ici glod* sau altele asemenea lor. Pe de altă parte, lui Doru Popovici i se şi datorează versiunea muzicală a unora din textele panneşti, ca o replică a acțiunii lui Anton Pann de culegător, în acelaşi timp probând gradul de identificare a compozitorului cu universul şi mediul cultural pe care îl recreează; este cazul ultimelor două numere ale cantatei, respectiv *Cântec de dor (*nr. 3) şi finalul*, Omagiu*. În fine, în al treilea rând, acțiunea directă a lui Doru Popovici, care intervine asupra ritmului acestor cântece preluate, arcuindu-le arhitectonic şi definindu-le gândul de panoramare a unei vieți cuprinse în cuvânt şi sunet, devine exemplară pentru continuarea acțiunii lui Anton Pann, care – după propria sa declarație – nu a dorit altceva „ci numai să le fac nemuritoare".

Jocul microsecțiunilor cu expuneri solistice, urmate de preluări contrapunctice, acompaniere, armonizare sau tratare contrapunctică, este definitoriu pentru toate cele patru numere ale cantatei. Se remarcă personalitatea fiecărui număr: *Cântec lung*, o expresivă doină oltenească de dragoste, având nealterat fluxul melodic, cu articulare melismatică bogată şi un expresiv solo de tenor – veritabil portal prin care pătrundem în bogăția sonoră a lumii lui Anton Pann; *Cântec de lume,* dominat de spirit laic, tratat în ritm de horă, al cărui original a fost, se pare, cules din Transilvania[76]; *Cântec de dor*, axat pe text din *Cântecele de dragoste* culese de Anton Pann şi care pune în prim plan calitatea lui Doru Popovici de creator în spirit folcloric; în final, *Omagiu*, număr prin care se readuce în memorie un celebru text al lui Anton Pann, publicat ca „Apel către cititori" în primul volum din *Heruvico-Chinonicar*:

„Cântă, măi, frate române
Pe graiul şi-n limba ta
Şi lasă cele străine ei
Pe alții de a şi le cânta!"

[76] Cosma, Octavian, Lazăr, *op. cit.*, vol. III, p. 131.

Allegro moderato, poco maestoso

A Cor

Cîn - tă măi fra - te , fra - te Ro - mâ - ne pe

gra - iul şi-n lim - ba ta şi la - să ce - le stră -

i - ne ei , de a şi - le cîn - ta

Deoarece stilul acestui ultim segment al cantatei este auster, depănând o cântare de tip irmologic, cu material modal folcloric – un lidic cu treptele a doua şi a şaptea coborâte în dialog cu un minor armonic – se poate afirma că Doru Popovici devoalează un aspect esenţial privind acţiunea pannescă de „românire a cântărilor", realizând, totodată, şi ideea spaţiului de confluenţă între valorificarea tezaurului de cântare autohtonă şi valorificarea moştenirii panneşti.

Intervenţia directă a compozitorului asupra ritmului cântecelor preluate din *Spitalul Amorului* şi *O şezătoare la ţară* îl defineşte ca înscris în continuarea gestului lui Anton Pann, el însuşi simplu culegător şi, uneori, modelator al melodiilor culese: sonorităţile unei doine de dragoste expuse în mixolidian se îmbină cu un ritm de triolete ce întăresc caracterul fluent al melodicii. Finalul doinei, cu aluzii eterofonice şi labilităţi de trepte, face joncţiunea cu *Cântec lung*, mostră de tratare a scării modale prin intermediul improvizaţiei melodice şi cu o mobilitate ritmică ce îi trădează intervenţia de reactualizare a universului pannesc; spiritul laic, apropierea de această dată de folclorul ţărănesc, poate chiar de filonul transilvan din *Cântec de lume*, apoi următorul număr al cantatei, *Cântec de dor*, cu sâmbure pentatonic, creează o atmosferă deosebită cu expresie modal cromatică, iar finalul, *Omagiu,* este o fugă austeră pe intonaţii psaltice.

În concluzie, deşi apelează la citat, compozitorul îl recreează, îi adaugă noi valenţe, contemporane, domeniul de actualizare ţinând de structuri ritmice. În general, aspectul liber, improvizatoric, apare înlocuit cu arhitectonii de tip apusean; structurile armonice, deosebit de bogate se suprapun. Imixtiunea modală este frecventă, de cele mai multe ori fiind cuplată cu procedee polifonice: rezultă o linie melodică suplă,

aerată, legică, adevărat model de valorificare a tezaurului de cântece autohton.

Trei poeme rustice, o altă suită ce scrutează adâncimile „zicerii" folclorice, evoluând de la cântecul de jale la cel de dragoste sau la cântecul propriu-zis, limpede, senin, se remarcă printr-o excepţională coeziune ritmică-melodică, prin modurile modificate la care apelează compozitorul, ca şi la ideea tratării variate a unuia şi aceluiaşi material melodic care primeşte diverse „luminări", în varii ipostazări. Cadrul arhitectonic relevă acest minim de material, ca şi unitatea sa, exprimată prin echilibrul unui tripartit cu varieri subsumate:

A	B	A	Coda
a av a av a1 a2	*b bv c c1 d cad.*	*a av a1 a2*	*c cad. 1*

Ca un alt cunoscut exemplu de măiastră valorificare a sferei folclorice, a unui folclor sublimat, readus la lumină din vechi pagini de codice, de această dată din lumea instrumentală, să cităm aici *Codex Caioni*, partitură – restituire în care instrumentalul capătă, la propriu, inclusiv valenţe vocale într-un ambient modal diatonic de mare austeritate şi nobilă ţinută.

Fascinantă prin unitatea unei viziuni în care cantabilul domneşte, creaţia lui Doru Popovici oferă temeiul unor aprofundate studii în legătură cu modalităţile de abordare a folclorului.

„TEXTURI" SAU LUMEA MIORITICĂ IMAGINATĂ DE MIHAI MOLDOVAN

Remarcat ca voce distinctă a generaţiei sale, alături de Liviu Glodeanu, Mihai Moldovan a dat măsura talentului său încă de timpuriu. Un ataşament deosebit l-a avut şi faţă de valorile perene ale culturii noastre muzicale, căreia i-a sondat capacitatea de a crea şi recrea modele, în deplin acord cu evoluţia limbajelor componistice, mai ales la nivelul zbuciumatului secol XX. Pentru Mihai Moldovan, ancorarea în mirifica lume de nuanţări a folclorului nostru a însemnat atât plierea compozitorului la ison sau la „zicere", la melisme sau la glas de tulnic, la metru, cât şi la ritm, la structuri modale inedite din care a ştiut să filtreze totul prin propria optică vizionară.

Frapează, spre exemplu, titlurile cu rezonanţă arhaică sau cu trimiteri precise, date pieselor sale: *Cântece străbune, Scoarţe* sau, într-un alt registru, *Cantemiriana, Recitindu-l pe Eminescu.* Este şi

motivul pentru care muzica sa de cameră a fost mult cântată, cerută chiar cu insistență de conducătorii formațiilor muzicale, care aflau în ea o serie de frumuseți nebănuite, pure, precum materia solului folcloric din care au fost izvorâte. Aşa, spre exemplu, este cazul lucrării *Cântece străbune* – partitură creată special pe tipologia şi exigenţele interpretative ale ansamblului clujean *Ars Nova*, condus de reputatul muzician Cornel Țăranu[77].

Chiar şi în lucrările care nu fac în mod declarat apelul la solul folcloric, aceasta se simte din plin, mai ales grație timbrurilor la care compozitorul apelează: xilofon, marimba şi vibrafon, spre exemplu, în *Cadența III*, alături de flaut. Mai mult chiar, însăşi substanța muzicală a acesteia se revendică de la modele folclorice prin judicioasa alternanță *giusto – rubato*, ca şi prin structurile modale utilizate. În plus, monotematismul, cultivat cu precădere de compozitor, este un alt indiciu al apelării la straturile subtile ale graiului nostru muzical.

Topind în retortele gândirii sale surse populare în special din intonațiile Ardealului, Mihai Moldovan a încercat să schițeze un posibil traiect al spațiului mioritic, spațiu care, în creația sa, cuprinde *Cvartetul de coarde nr.2, Cantemiriana, Omagiu lui Anton Pann, Rezonanțe, România vremilor înalte,* toate compuse în plină maturitate creatoare, între anii 1975-1977. Compozitorul explorează microuniversul folclorului nostru ancestral în perimetrul unei muzici nonevolutive, surprinzând o stare, în acele repetări de formule, de fiecare dată altfel orchestrate. Culoarea şi lumina fac din repetarea obsedantă un *continuum* ce îşi află corespondențe în alte compartimente folclorice în afara celui muzical: în gest, spre exemplu, sau în scoarțe. Acesta este, de altfel, şi titlul unei alte lucrări a compozitorului, cu trimitere directă la plastică, la universul casnic țărănesc: *Scoarțe.*

Textura îi convine cel mai mult lui Mihai Moldovan, care defineşte cu ajutorul ei o stare, un *sumum* de trăiri adunate în clepsidra veacului, ca în lucrarea *Texturi (*1967). Există, peste tot, o difuză răspândire a unor elemente de morfologie muzicală tipic folclorică. Definitorie pentru personalitatea sa, pânza sonoră se întrupează din elemente ritmico-melodice de mare pregnanță, deduse de regulă dintr-un fond folcloric ancestral, adevărate arhetipuri, al căror profil, generalizat, se pretează jocului variațional. Rezultă caleidoscopice ipostaze folclorice, cu viu contrast dramatic, atingând uneori sfera totalului cromatic, deşi

[77] Țăranu, Cornel, *Repere ale muzicii de cameră româneşti: Mihai Moldovan,* în „Muzica”, Bucureşti, an I, nr. 2, 1990.

se porneşte de la un mod de 4 sunete calchiat unei osaturi ritmice care sugerează jocul din Oaş:



Aceeaşi surprindere a palpitului, a sufletului românesc o aflăm şi în *Cântece străbune*, subtitlul unei lucrări intitulate de compozitor *Musica per Ars Nova* (1972), în *Obârşii,* suită pentru 20 de voci, dedicată corului „Madrigal" şi dirijorului său, Marin Constantin (1971), în *Vitralii (*1968), *Tulnice* (1971), *Rituale (*1963) sau în singulara pagină *Proverbe şi ghicitori* pentru cor de copii şi orchestră (1970).

Aceasta din urmă este o suită alcătuită din şase miniaturi ce surprind, ca toate opusurile semnate de compozitor, o stare. De această dată este vorba despre universul copilăriei. Aşadar, intrările compozitorului în şi sondarea spaţialităţii specifice folclorului copiilor se exprimă printr-o ritmică şi o melodică adecvate. Li se adaugă culoarea instrumentală, inventivitatea folosirii textului, un întreg arsenal de mijloace componistice, toate puse în slujba expresiei.

Apelând fie la acest registru cu totul şi cu totul special, care este folclorul copiilor, fie la cele mai vechi straturi ale solului nostru folcloric, la obârşiile cântării care şi astăzi menţin – în timp – savoarea şi prospeţimea, Mihai Moldovan a delimitat, prin muzica sa, un orizont spiritual ce intră în rezonanţă cu acel dor mioritic blagian.

LIVIU GLODEANU SAU „DISCIPLINA REALIZĂRII TEHNICE"

Extrem de originale, soluţiile oferite de Liviu Glodeanu au pus în pagină, cu vigoare şi originalitate, experienţa sa de cercetător la Institutul de Etnografie şi Folclor, experienţă graţie căreia a putut să scruteze devenirea muzicală a deceniilor şase şi şapte ale secolului trecut, perioadă de fructuoasă activitate creatoare, de valorificare superioară a melosului românesc şi a implicaţiilor sale asupra creatorilor contemporani lui, inclusiv asupra propriei creaţii. Impregnate de vigoarea dansului, a jocului românesc, dar şi de un lirism reţinut, reevaluând potenţele evocatoare şi creative ale heterofoniei şi ale ambientului modal în procesul continuu de creare şi recreare a stărilor, a conflictelor sau a structurilor psihice ale personajelor sale – fie că este vorba la modul cel mai propriu despre personajele din operă, fie că este vorba despre acţiuni muzicale, aşa cum este cazul în lucrările sale simfonice,

concertante sau instrumentale –, partiturile sale confirmă „capacitatea unui compozitor de anvergură internațională”, după cum consideră Viorel Cosma.

Personalitate creatoare aflată într-o continuă investigare a genurilor şi a formațiilor instrumentale sau vocal-instrumentale, Liviu Glodeanu este în peisajul muzical românesc o dinamică prezență, echilibrată permanent sub semnul maximei rigori. Căutător neobosit al expresiei folclorice, fără a călca pe drumuri bătătorite, compozitorul şi-a format o viziune proprie asupra lumii modale în care domină structuri axate pe cvartă. Metamorfoza, această premisă a dinamismului, aduce, în cadrul secțiunilor dezvoltătoare, pete de culoare şi de „imagine mişcată” a unor cunoscute clişee ritmice. Tot metamorfoza, devenirea stau la baza preluării unor tipare specifice şi a expunerii lor în alte contexte, ca, de exemplu, un joc popular (tipic instrumental) încredințat corului de femei în cantata *Soclu pentru timp*, pe versurile lui Nichita Stănescu.

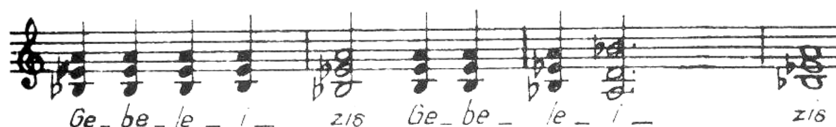
Legat de tradiție, cu gesturi muzicale în care asperitatea sonoră devine expresia unui aparent impact, Liviu Glodeanu realizează o sinteză superioară a mijloacelor de exprimare contemporane, cărora le înglobează elemente lucide, raționale, supunându-le unui control permanent.

Deşi expresia este cenzurată, ea îşi afirmă libertatea în structuri modale pentru care matca folclorică este nu doar un punct de plecare, ci şi o permanență. Două lucrări: *Concertul pentru pian şi orchestră op.8 (*1969), ca şi o altă lucrare – tot concertantă, respectiv *Concertul pentru flaut şi orchestră op.13* (1962) o probează. Primul emană un parfum discret folcloric în care asperitățile limbajului armonic şi valorificarea originală a elementelor modale reflectă aplecarea compozitorului spre zonele dramaticului. Cel de-al doilea, utilizând o scară muzicală formată din două tronsoane, utilizează în construcție o serie de elemente variaționale în a căror cuprindere melismele instrumentului solist capătă valoarea simbolică a racordării la vâna folclorică.

Tot lui Liviu Glodeanu, creația lirico-dramatică românească îi datorează opera *Zamolxe*, tipic exemplu pentru modul în care compozitorul cercetează folclorul în straturile sale profunde.

Cercetarea aceasta se face asemenea unei procesualități, asemenea unei necesare axe de referință a omului contemporan care îşi caută – în vremi şi dincolo de ele – argumente pentru zidirile viitorului şi pentru propria zidire. Studiile scrise de compozitor pe această temă, a permanentelor reevaluări folclorice, vizând – din această perspectivă – fenomenul muzical şi contemporaneitatea sunt în perfectă armonie şi consonanță cu planul întregii sale creații.

Evocând un spaţiu şi un timp mitologic, Liviu Glodeanu apelează la studii muzicologice cu mare forţă de generalizare. Spectrul modal, şi cu variaţii minime, dar definitorii, structurat în cvarte (tot obârşie populară!) permite compozitorului caracterizarea muzicală a personajelor operei *Zamolxe*. În acest sens, redăm armoniile de cvarte, deduse din sfera modală agreată de compozitor în această lucrare, ca şi aceeaşi ipostază de cvarte în discursul monodic:



Într-un articol încredinţat tiparului, compozitorul declara: „Trăsăturile româneşti nu există aprioric, ele se creează cu fiecare izbândă artistică. Arta înseamnă şi contemporaneitatea ei”. Tot Liviu Godeanu, referindu-se la influenţa covârşitoare, dar, în acelaşi timp, filtrată a folclorului asupra creaţiei sale,[78] preciza: „Mă stimulează ca vigoare, inventivitatea ritmică şi modalităţi de înlănţuire a motivelor… Spiritualitatea românească o văd legată neapărat de folclorul românesc. Folclorul este un mod de manifestare care conţine spiritualitate românească. Dar moduri de înfăţişare a unei spiritualităţi se pot naşte şi paralel şi chiar opus folclorului.”

Este vorba aici nu de o explorare exterioară a faţetelor ce respiră motive sau configuraţii populare, ci despre pătrunderea în spiritul adânc al unei moşteniri spirituale, confundarea în straturile cele mai intime ale trăirilor şi racordarea lor la deschideri contemporane. Tot Liviu Glodeanu considera că „reîntoarcerea la monodia acompaniată marchează şi o reîntoarcere la folclor”, iar în acest sens trebuie notat faptul că tablourile pare ale operei *Zamolxe* nu sunt, în fond, decât ample monodii acompaniate.

Pentru a pune în evidenţă gândirea seculară a poporului exprimată muzical, Liviu Glodeanu cenzurează structura fiecărei fraze, eşalonarea motivelor sau echilibrarea unei perioade, aspecte din care se naşte o atmosferă tipic românească, de culoare ancestrală.

---

[78] Glodeanu, Liviu, *Rolul folclorului în creaţie,* în „Muzica”, Bucureşti, nr. 7, 1996, p.24.

Practic, în opera *Zamolxe,* muzica beneficiază de o excepţională tensionare dramatică, făcând posibil racordul cu alte creaţii semnate de compozitor, cu totalitatea creaţiei sale. Unică în felul ei în contextul creaţiei noastre lirico-dramatice, opera lui Liviu Glodeanu pe libret propriu, extras din mitul dramatic omonim al lui Lucian Blaga, vorbeşte – în sunet şi cuvânt – despre individualitatea creatoare a compozitorului, care a destinat-o cu dublă funcţionalitate: ca lucrare radiofonică sau – în egală măsură – pentru montare scenică.

Fuziunea intimă între registrul vocal şi cel instrumental dă întâietate celui dintâi, cu accent plasat în zona acţiunii interioare, în dinamica devenirii personajelor şi a relaţiilor dintre ele. Analizând datele esenţiale ale acestei opere, ca şi raportarea permanentă la folclor, avută în vedere de compozitor,[79] consideram, într-un studiu, că „pentru a se apropia cât mai fidel de spiritualitatea neamului său, de acea platformă comună ce urmă de la muzica epocilor vechi până în zilele noastre, Liviu Glodeanu recurge la soluţii inedite, aparent rupte de tradiţionala transfigurare a folclorului". Aceasta – în virtutea convingerii sale că „trăsăturile româneşti nu există aprioric, ele se creează cu fiecare izbândă artistică. Arta înseamnă şi contemporaneitatea ei".[80] Referindu-se la influenţa folclorului asupra creaţiei sale, el declara, în acelaşi context: „Mă stimulează ca vigoare, inventivitate ritmică şi modalităţi de înlănţuire a motivelor... Spiritualitatea românească nu o văd legată neapărat de folclorul românesc. Folclorul este un mod de manifestare care conţine spiritualitatea românească. Dar moduri de înfăţişare a unei spiritualităţi se pot naşte şi paralel şi chiar opus folclorului".

Nu este, deci, vorba de exploatarea exterioară a faţetelor prismatice pe care le oferă contactul cu solul multimilenarei noastre culturi populare, ci de o pătrundere întru spiritul ei, ceea ce presupune atât cufundarea în straturile ei cele mai intime, cât şi racordarea lor la deschideri contemporane. Astfel, sensurile actuale intrinsec conţinute în textul literar de bază, în care se aflau îngemănate cu aluzii la un fond mitic ancestral de circulaţie universală, vor irumpe în discursul muzical potrivit opticii personale a compozitorului.

Credincios acestui postulat, Liviu Glodeanu va da întâietate monodiei, cele cinci tablouri ale operei *Zamolxe* nefiind altceva decât

---

[79] Stoianov, Carmen, *Mitul lui Zamolxe în concepţia dramaturgică a lui Liviu Glodeanu*, în „Muzica", Bucureşti, nr. 1, 1990, p. 83.

[80] Glodeanu, Liviu, *Valori şi tendinţe în muzica românească, în* „Muzica", Bucureşti, nr. 6, 1968, p. 8.

ample monodii acompaniate. Generarea sferei modale şi primatul acesteia în arhitectonica lucrării sunt capitale. Legat de acest aspect, Liviu Glodeanu nota, în articolul său pe ideea rolului folclorului în creaţie, articol citat mai sus: „Problemele cele mai complexe le ridică însă forma muzicală. Structura fiecărei fraze, eşalonarea motivelor, echilibrarea unei perioade evidenţiază uneori mai mult, poate, decât melodica şi ritmica în sine, filiaţia folclorică existentă într-o muzică”.

Ca urmare, în momentul alungării lui Zamolxe din cetate putem identifica singurele intonaţii neaoş folclorice: enunţarea unui major armonic cu treapta a doua coborâtă într-o configuraţie doinită. În rest, impregnarea concepţiei dramaturgice în micro şi macrostructura ei cu elemente definitorii de stil, de gândire, de trăire spirituală românească defineşte profilul componistic al unui creator pentru care folclorul înseamnă o permanentă confruntare cu „sinele său lărgit”.

Toate aceste date pot fi depistate la nivelul întregii creaţii a lui Liviu Glodeanu, ceea ce probează o unitate desăvârşită a ei, un sistem componistic perfect articulat şi echilibrat, gândit prin prisma valorificării superioare a folclorului nostru, prin ceea ce acesta are mai profund.

CUVÂNT DE ÎNCHEIERE

O privire analitică asupra modalităţilor de abordare a folclorului în creaţia contemporană românească cere, desigur, sute de pagini de analiză, exemple, sinteze.

O sumară trecere în revistă a procedeelor, a căilor utilizate de compozitori până la nivelul deceniului şapte al secolului XX: citare, prelucrare, remodelare, recreare, creare în spirit folcloric, crearea unei atmosfere folclorice, sugerare, nu are pretenţii exhaustive.

Desigur, spectrul creaţiilor este mult mai mare, cel al personalităţilor componistice, de asemenea. Dar pentru că soluţia folclorică a fost totdeauna viabilă şi pentru că toate generaţiile – de la primii creatori atraşi de folclor până la cei mai tineri exponenţi ai şcolii noastre componistice – au avut de adus o contribuţie la zidirea unui monument viu al simţirii româneşti, am punctat, în această carte, câteva semnificative repere într-un traiect istoric lax, evidenţiind caracteristici personale, preluări ideatice, rezonanţe peste ani ale unora şi aceloraşi procedee, fapte ce pledează pentru instaurarea unei tradiţii şi, totodată, pentru demersul original.

O serie de lucrări viitoare pe acelaşi subiect vor surprinde fenomenul şi din alte perspective, completând panoramarea ideatică, precum

şi galeria de creatori care s-au impus în aria componisticii noastre, mai ales începând cu deceniul şapte al secolului abia încheiat; precizăm că această jalonare este relativă, ea servind doar orientativ, prin raportare la deceniul şapte al secolului XIX, deceniu ce a marcat înflorirea soluţiilor de abordare a folclorului la compozitorii precursori.

Specificul naţional – o demonstrează demersul nostru muzicologic, susţinut de realitatea creaţiei – nu rezidă în aspecte formale. De aceea, el poate fi detectat şi în absenţa citatului.

Trăsăturile generale, conceptul armonic, gândirea formală, ethosul autentic îşi cer dreptul la viaţă, la exprimarea liberă prin intermediul tehnicilor, procedeelor sau al personalităţilor creatoare puse în ecuaţie.

Permanenta raportare la folclor şi la spiritul contemporan al muzicii este excelent rezolvată prin diverse modalităţi – de la variaţia ritmică la cea coloristică, de la sugerări melodice la efecte timbrale, de la monodie la eterofonie, de la scări modale arhaice la fuziunea tono-modală – care constituie tot atâtea trepte ale transfigurării folclorice.

Reflectând un proces creator ce are în vedere intimele legităţi ale traiectului de tip folcloric, cu cerutele nuanţe de generalizare şi de imprimare a pecetei personale (la acest capitol nu există reţete!), abordarea folclorului în creaţia contemporană românească vizează aspecte profunde, mutaţii esenţiale al căror rezultat afirmă forţa de expresie, autentica originalitate a unei şcoli în care relaţia între tradiţie şi inovaţie se conjugă în chip fericit cu cea între naţional şi universal, între peren şi contemporan.

Bibliografie

- Cosma, Octavian Lazăr, *Hronicul muzicii româneşti*, vol. I-IX, Editura Muzicală, Bucureşti, 1973-1989.
- Stoianov, Carmen, *Repere în neoclasicismul muzical românesc*, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, Bucureşti, 2000.
- Stoianov, Carmen, *Neoclasicism muzical românesc*, *secolul XX*, Editura Fundaţiei *România de Mâine*, Bucureşti, 2005.
- Stoianov, Petru, *Modalităţi de abordare a folclorului în creaţia muzicală românească. Note pentru o privire istorică*, Editura Muzicală, Bucureşti, 2004.